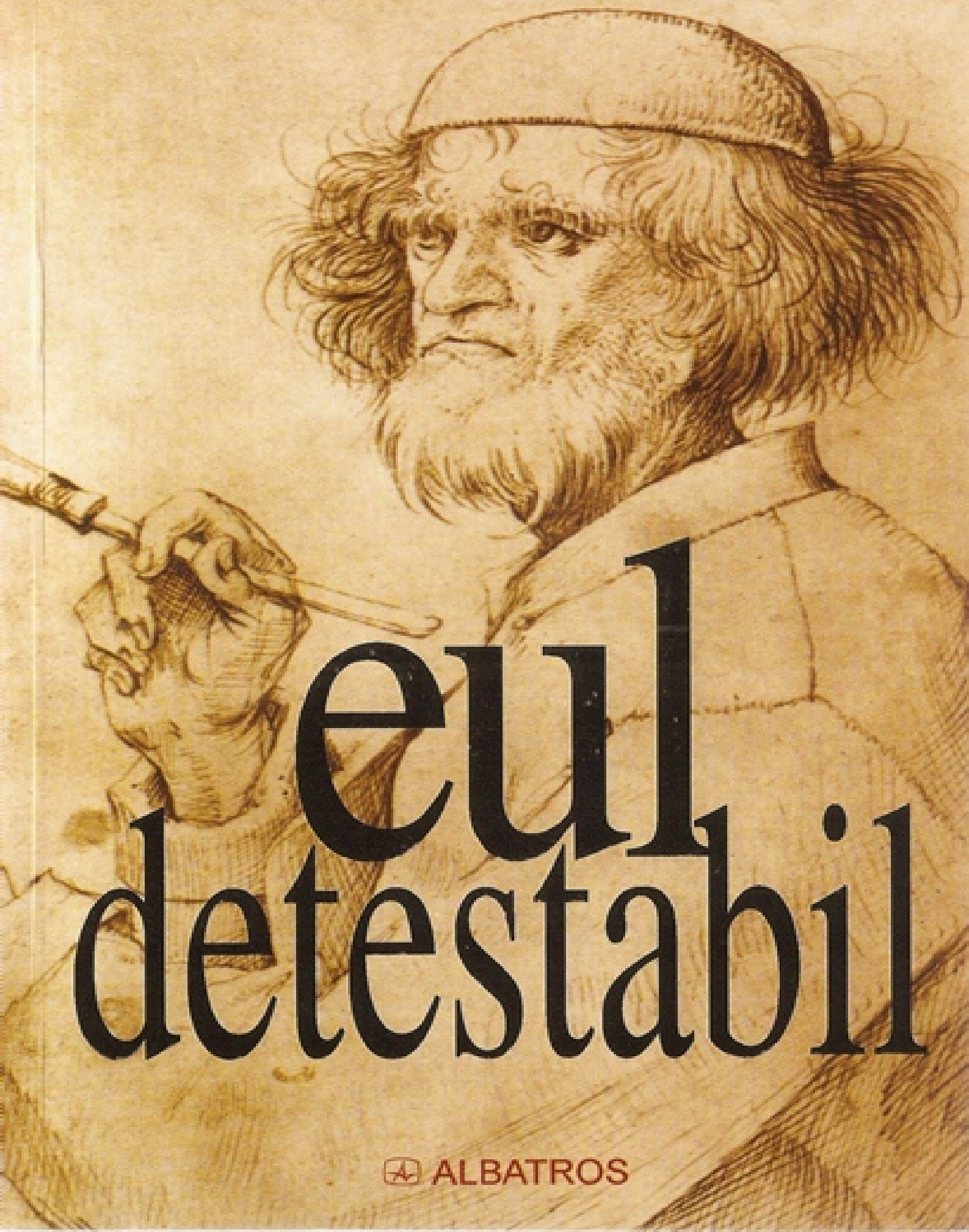
OCTAVIAN PALER



eul detestabil

ALBATROS

Cuprins

CALOMNIATUL NARCIS
FLOAREA FIDELITĂȚII
O POVESTE DE DRAGOSTE
REVERII VULNERABILE
ÎNVINGĂTORUL
ÎNȚELEPT? SAU MARTIR?
NIMIC DESPRE BOSCH
TINTORETTO FURIOSUL
CĂLCÂIUL LUI AHILE
SCARA LUI PONTORMO
UN CRETAN ÎN SPANIA
CAPUL LUI GOLIAT
ADEVĂR ȘI TĂCERE
SEMNUL LUI REMBRANDT
ARTISTUL LA AZIL
DIAVOL ȘI ÎNGER
CURSA SPRE MOARTE
UN „FOST MARINAR”
NAPOLEON ȘI TIGRUL
BUNĂ ZIUA, DOMNULE COURBET
PUȚINĂ ISTORIE
REALITATEA CARE FUGE
VÂNĂTORUL DE CORBI
AVENTURA UNUI SĂLBATEC
CAP ȘI PAJURĂ
ȚIPĂTUL
DESTIN ȘI LEGENDĂ
CER ȘI PĂMÂNT
SIMBOLUL ANEMONELOR
VICTORIA ÎNVINȘILOR
NUCII DE PIATRĂ
FAȚA CALMĂ A ZBUCIUMULUI
PICTURA CARE MUȘCĂ
AUTO(MOBIL) PORTRETUL
LABIRINTUL FĂRĂ CENTRU
FORMA ZERO A PICTURII

OCTAVIAN PALER

EUL DETESTABIL

O istorie subiectivă a autoportretului

Bucureşti • 2005

Î
n
p
r
i
m
a
e
i
f
o
r
m
ă
,
a
p
ă
r
u
t
ă
î
n
1
9
8
6
,
a
c
e
a
s
t
ă

cartesechema *Unmuzeuînlabirint*. Revăzând-o

, după nouă ani, i-am schimbat și titlu

l, permiţându-mi să dau ironiei lui Pascal, „le

moiesthaïssable”, unînțelesmelancolic.

Oracolul de la Delfi le oferea peleri nilor ocazia să vadă două sfaturi pe frontonul templului închinat lui Apolo: „Cunoaşte-te pe tine însuţi” şi „Nimic prea mult”. Al doilea sfat era,

oare, un avertisment în legătură cu primul?

CALOMNIATUL NARCIS

1

Când Columb a plecat în prima sa călătorie, zicea Braque, singura lui şansă era să se roage. Credinţa în misiunea lui era singurul său sprijin înainte de a descoperi America. În a doua călătorie spre America, n-a mai fost nevoie decât să repete un lucru deja făcut: busola a înlocuit rugăciunea.

Dar drumul spre noi înşine e mai pretenţios. Uneori, pictorul s-a îmbrăcat elegant, şi-a coafat părul cu grijă, şi-a pus la gât, ca Van Dyck, un lanţ de aur care produce un efect subtil şi se priveşte încântat în oglindă. A uitat, se pare, de problemele sale. Îi ajunge satisfacţia de a-şi picta chipul. Un Narcis? Nu, Narcis trebuie scos din cauză.

2

Narcis este, cred, cel mai calomniat personaj din mitologie. Lumea s-a obişnuit să vadă în el un vicios care s-a aplecat deasupra unei fântâni şi s-a îndrăgostit, vai, de el însuşi. Drept care a sfârşit rău şi nimeni nu l-a plâns. De pe mormântul lui Nero n-au lipsit multă vreme florile proaspete, în timp ce pe mormântul nefericitului Narcis a rămas solitară narcisa înflorită din sângele său.

Asta e lumea în care trăim! Numărul celor încredinţaţi că pământul, cu cerul înstelat cu tot, reprezintă un simplu decor al existenţei lor nu e, probabil, deloc neglijabil, în schimb Narcis e hulit, ponegrit, luat în derâdere pentru că nimeni nu se mai oboseşte să citească legenda unde se vede uşor că adevărata lui vină era alta decât cea care îi e imputată.

Legenda spune limpede că Narcis, deşi era iubit de multe fete şi de nimfe, dispreţuia dragostea. Era, probabil, un misogin. Şi cum misoginismul nu putea fi tolerat de Nemesis, zeiţa care veghea la păstrarea ordinei în univers, ea l-a pedepsit pe Narcis să se uite într-o fântână şi să se simtă atras de chipul său. Tot ce s-a întâmplat la fântâna de care se face atâta caz este consecinţa acestui fapt. Din clipa în care Nemesis a luat hotărârea de care pomeneşte legenda, Narcis a intrat, ca şi Oedip, în destin. El execută o pedeapsă, o sentinţă divină, îndrăgostindu-se de chipul său! Ceea ce, evident, schimbă întreaga perspectivă din care trebuie privit. Dar nimeni nu mai vrea să vadă că mult hulitul Narcis e, de fapt, o victimă. Interesul pentru sine îi e reproşat pe toate tonurile, de parcă lumea ar fi populată exclusiv cu oameni care se ruşinează să se uite în oglindă, care îi iubesc numai pe alţii, îi admiră numai pe alţii şi au despre ei înşişi o părere execrabilă. Cei care n-au intrat în acest cor de reproşuri răutăcioase şi au încercat să explice că problema lui Narcis nu ţine de patologie au fost priviţi cu mefienţă. Literatură! Speculaţii ale poeţilor care, la urma urmei, sunt şi ei suspectaţi de narcisism. Şi lucrurile au reintrat pe făgaşul lor. Încât Narcis pare ţintuit pentru totdeauna la stâlpul infamiei.

Evident, nu-mi fac iluzii că voi risipi eu ironiile debitate pe seama lui Narcis. Ştiu în ce lume trăiesc şi ştiu cât de tenace sunt prejudecăţile. Dar ideea mea despre autoportret mă obligă să insist.

3

Un navigator florentin, care l-a însoţit pe Magellan în prima călătorie în jurul lumii, povesteşte că întâiului băştinaş întâlnit în Patagonia i s-a pus în faţă o oglindă şi, atunci, acel uriaş, îngrozit de propria sa imagine, şi-a pierdut minţile. Prima oară când am aflat acest amănunt, am văzut în el o simplă curiozitate exotică, fără nicio semnificaţie specială. Abia mai târziu m-am gândit că uriaşul patagonez care a fugit de imaginea sa din oglindă exprima, poate, instinctiv, o atitudine mai generală, aproape o filosofie; una profund deosebită de cea care caracterizează, din leagănul ei, civilizaţia europeană.

Noi europenii n-am înţeles niciodată prea bine de ce simţeau nevoia populaţiile precolumbiene să facă sacrificii umane pentru menţinerea ordinei universului. Le-am socotit nu numai crude, ci şi ilogice. În ciuda ironiilor cu care a fost gratulat, tânărul grec îndrăgostit de chipul său din fântână e pentru noi mult mai logic decât uriaşul care a înnebunit observându-şi imaginea în oglindă.

Mai trebuie să ne surprindă că autoportretul s-a născut în Europa? Şi că o istorie a autoportretului trebuie să se limiteze, *volens nolens,* la pictura europeană?

4

Prejudecata că Narcis se iubeşte ca un egolatru trebuie, aşadar, evitată dacă vrem să ferim ideea de autoportret de suspiciuni tulburi. În definitiv, din câte ştim, cei care se iubesc excesiv pe ei înşişi nu prea au obiceiul să-şi înfigă pumnalul în inimă. Când au vărsat sânge, au preferat să-l verse pe al altora.

Mi se poate obiecta, desigur, că grecii au vrut să arate prin această legendă că şi în cunoaşterea de sine, pe care o recomandau stăruitor, trebuie să

existe o limită. Deci, de ce să complicăm lucrurile? Cred, însă, că trebuie să le complicăm dacă vrem să înţelegem deosebirile. Dacă ar fi găsit în sine motive destul de puternice pentru a trăi, Narcis nu s-ar fi sinucis. Sinuciderea lui nu e atât consecinţa cunoaşterii de sine, cât eşecul ei. Aşa stând lucrurile, el ar fi renunţat cu siguranţă să-şi facă autoportretul dacă ar fi fost artist.

Unii pictori s-au flatat, într-adevăr, în tablouri. Au avut grijă să-şi dea un rang, ori să se avantajeze ca vârstă sau ca aspect. Rubens e un bun exemplu în această privinţă. În alte autoportrete, însă, izbeşte plăcerea de a displăcea. Asta nu spune nimic?

5

În prezent, calomniatul Narcis îşi ia, se pare, revanşa. În lume se vorbeşte din ce în ce mai insistent despre triumful său, ca semn al epocii post-moderne. Are loc, cu alte cuvinte, o resurecţie a individului. Paradoxal, într-un moment când se discută despre conştiinţa planetară, când pământul pare prea mic, individul se redescoperă pe sine, de parcă ar vrea să reia de la capăt întrebările, pentru a afla unde a greşit. Omul abstract, a cărui himeră a avansat uneori peste mormane de cadavre concrete, lasă locul omului în carne şi oase, cum îl vroia pe la începutul veacului trecut Unamuno, încercând, probabil, prin această mişcare de recul să se debaraseze de crusta schematizărilor ce i-au pus în pericol identitatea.

6

Ar mai trebui spus, poate, că artistul seamănă, într-o privinţă, cu Midas, frigianul căruia Dionysos i-a îndeplinit dorinţa de a preface tot ce atingea în aur. El, artistul, preface tot ce atinge în autoportret. În *Noaptea înstelată* a lui Van Gogh există cer,

există munţi şi un chiparos. Atât. Atât? Cerul e cuprins de un uragan care anunţă parcă Judecata de Apoi. Munţii seamănă cu valurile unei mări în furtună. Chiparosul s-a schimbat în flacără neagră. În toate e o nelinişte care ne trimite cu gândul la neliniştea din ochii acelui Christos al picturii care este Van Gogh. *Noaptea înstelată* a părut multora pupila lui dilatată.

Uneori, tablourile obişnuite îi reprezintă pe creatorii lor chiar mai bine decât autoportretele propriu-zise. Rafael este mai Rafael în îngerii şi madonele sale decât în autoportretul său. Iernile lui Bruegel ne spun despre pictorul flamand mai mult decât autoportretul său presupus. La nevoie, ne putem imagina istoria artei fără desenul în care Leonardo s-a reprezentat, se pare, dar ne-o putem imagina fără *Gioconda?* Şi l-am înţelege la fel pe Leonardo fără *Gioconda?* Din pânzele consacrate de Cézanne muntelui Sainte-Victoire ne dăm seama mai bine, parcă, decât din autoportrete de ce solitarul de la Aix vrea să stea departe de lumea domnilor în redingotă. Încât ne-am putea lăsa ispitiţi de acest paradox: totul este în artă autoportret, cu excepţia, poate, a autoportretului.

El nu e, totuşi, decât un paradox. Sunt destule autoportrete fără de care imaginea noastră asupra unui pictor n-ar fi completă. Cum să bănuim cât de biruitoare era înfrângerea falitului Rembrandt fără ultimele sale autoportrete? Cum să aflăm cât de înaltă era ambiţia lui Dürer fără autoportretul în care a scris deasupra capului: „Destinul meu va progresa oare după Ordinea Supremă”? Arta, s-a zis, este cel mai scurt drum de la un om la altul. Probabil, tot ea este şi cel mai scurt drum de la om la el însuşi. Poate că întrebarea care ar trebui pusă e dacă harul de a preface totul în autoportret nu seamănă uneori cu al lui Midas, devenind o pedeapsă; să te ciocneşti mereu de line, fără nicio şansă de scăpare, nu e tocmai confortabil… dar acest preţ nu se poate negocia.

7

Pasul spre autoportret n-a fost făcut dintr-o dată. Artistul preferă să stea o vreme în fundul scenei, în spatele altora. Nu îndrăzneşte să iasă singur pe scenă. Şi poate că nici publicul n-ar privi cu ochi buni o escaladare bruscă a tradiţiei. I s-a acordat, tacit, dreptul de a se picta pe sine în fresce, cu condiţia să fie modest. Să facă figuraţie, cum am zice azi. De aceea pictorul se amestecă printre personajele secundare, ascuns, abia ghicit, încât uneori va fi descoperit numai peste secole. Nu vrea să atragă atenţia asupra sa. Şi, pe de altă parte, se obişnuieşte cu provocările oglinzii. Înaintează încet spre protagonişti. Abia când a ajuns foarte aproape de ei se decide să vadă în chipul său unul din subiectele posibile ale picturii.

Rămas singur, caută o floare. Apoi se concentrează, ţinând floarea între mâini. Şi-a luat, între timp, şi un nume. Se cheamă Albrecht Dürer. E un moment de răspântie în istoria artei acum. Viaţa interioară triumfă, în sfârşit, în pictură.

FLOAREA FIDELITĂŢII

Nu s-a văzut niciodată ceva mai fin decât degetele sale.

Un contemporan

1

Nu seamănă cu nimeni. N-are obrazul supt şi cotropit de o barbă ţepoasă, ca Van Gogh. N-are orgoliul amar al lui Michelangelo. N-are candoarea lui Rafael. Nici melancolia lui Botticelli. N-are umbrele lui Rembrandt. Nici asprimea lui Goya. A fost comparat uneori cu Leonardo. Dar a fost comparat şi cu Luther. Şi pentru că a fost comparat cu amândoi, n-ar trebui comparat nici cu unul, nici cu altul. Luther e zgomotos, izbeşte cu pumnul, ca să se audă până la Roma. Leonardo e o tăcere pe o lamă de cuţit. Nici măcar Dürer nu o umple prăpastia dintre ei. N-are insolenţa lui Caravagio şi îi lipseşte tăcerea care-l învăluie pe Velázquez. Pe scurt, el e Dürer. Frumos, elegant, conştient de valoarea sa. Doar Tiţian mai priveşte lumea în felul acesta, princiar, seniorial. Numai că Tiţian capătă această privire spre bătrâneţe, când ştie cine este, în vreme ce Dürer, observaţi-l în autoportretul de la douăzeci şi doi de ani, nici n-ai zice că era fiul unui modest argintar, într-atât seamănă unui tânăr nobil. Şi a vândut vreodată gravuri chiar de

la fereastra casei sale transformată în prăvălie? Cine, acest tânăr distins? Probabil, e o simplă legendă.

Frapează grija savantă cu care s-a îmbrăcat înainte de a se aşeza în faţa oglinzii. E limpede că-i plăceau hainele bune, scumpe, şi că n-a văzut niciun motiv să ascundă asta. Aşadar, un rival al lui Don Juan? O, nu. Don Juan, cu dantelele lui frivole, cu pălăria lui de aventurier lăudăros, cu aerele lui de seducător ce nu iartă ar arăta aproape penibil lângă acest tânăr pictor german care n-are nevoie, ca să-l umilească, decât de o mică beretă vişinie, aşezată cu o subtilă neglijenţă, într-o parte, peste părul revărsat în bucle calde, sonore (fără egal în toată istoria autoportretului), de culoarea vinului vechi, ceva între auriu şi aramă, care încadrează un obraz frumos, sever, mândru, calm, de om care nu datorează nimic nimănui.

Îmi reamintesc cele două panouri în care Dürer ni-i înfăţişează pe Adam şi Eva plecând din paradis; dintr-un paradis ciudat, în fapt un pustiu pietros, fără vegetaţie, de unde în mod normal simţi nevoia să fugi, nu aştepţi să fii izgonit, şi, dacă eşti izgonit, ce să regreţi? În spatele primilor oameni nu se distinge nimic altceva decât un fond negru. Adam şi Eva nu datorează nimic peisajului, ei poartă singuri întreaga răspundere pentru păcatul şi dragostea lor.

La rândul său, Dürer pare să spună: „Nu datorez nimic nimănui. Mi-am căutat un maestru, dar nu m-am găsit decât pe mine.” Şi abia acum observăm că ţine în mână o floare.

2

Un pictor poate să ţină din multe motive o floare în mâini, într-un asemenea moment, mai ales că are douăzeci şi doi de ani. Poate că floarea respectivă îi aminteşte de ceva sau poate că tocmai a primit-o de la o persoană iubită şi vrea să se

imortalizeze cu acest dar; sau poate a rupt-o şi nu s-a îndurat s-o arunce. Deci, de ce ne-am mira?

Mă mir, totuşi. Floarea e modestă, nepretenţioasă. Parcă prea modestă pentru un bărbat atât de elegant şi atât de sigur de valoarea sa. E o floare oarecare, smulsă parcă din marginea unui drum. Fără strălucire, fără mister. De ce a ales-o? Pentru contrast? Tânărul pictor din Nürnberg nu avea nevoie de un artificiu pentru a se pune în evidenţă. Buzele cărnoase şi roşii, senzuale, faţa frumoasă şi fermă, părul, privirea, decisă şi liniştită, fixând o ţintă nevăzută, atrag singure atenţia. Te intrigă chiar. Dürer şi-a terminat ucenicia abia de trei ani, cum reuşeşte oare, încă lipsit de experienţă, să fie atât de relaxat şi de stăpân pe sine? Nu e încordat, nici nu afişează un optimism de paradă. E riguros ca un principiu. Perfect drept, perfect calm. Ţinând o floare, pe care iarăşi o vedem, umilă lângă veşmintele lui. Şi care pare desprinsă din pământ cu rădăcină cu tot. Are frunzele crestate adânc şi floare mică, discretă, abia deosebindu-se de frunze. Discreţia ei păleşte şi mai mult din pricina mâinilor care o ţin, nervoase, energice, virile.

Ceva îmi spune, până la urmă, că pictorul procedează aici la fel ca în panourile în care i-a înfăţişat pe Adam şi Eva şi unde a suprimat luxul vegetal, atmosfera paradisiacă pentru a pune în lumină faptul că primii oameni n-au descoperit dragostea întâmplător, s-au apropiat unul de altul deoarece în atâta singurătate dragostea era unica soluţie. Dacă a renunţat la toate florile superbe care pot încânta ochiul şi pot spori eleganţa unui bărbat tânăr, dacă a preferat florilor nobile o simplă, o modestă floare de ricin sălbatec, pentru că o asemenea floare pare să ţină în mâini Dürer, înseamnă că a vrut să dea acestui amănunt un înţeles anume. Neostentativ, fireşte. Un simbol autentic nu e niciodată ostentativ. Cei pregătiţi să înţeleagă un lucru n-au nevoie, oricum, ca acel

lucru să le fie strigat în urechi. Sunt de ajuns un indiciu, o sugestie, un semn discret, cum e această sărăcăcioasă tulpină înflorită care simbolizează, poate, în simplitatea ei caracterul secret, imprevizibil al existenţei.

Iona, ştim, după ce a predicat la Ninive, a rămas abătut. Era încredinţat că trăieşte într-o lume fără lege. Deodată, a văzut crescând lângă el o tulpină de ricin, care a ajuns să-i ţină umbră şi l-a înseninat. Noaptea, însă, un vierme a muşcat ricinul şi, la răsăritul soarelui, frunzele şi florile păliră. Un vânt fierbinte făcu restul. Iona avu atunci prilejul să afle că, pentru a se apăra de imprevizibil şi de nesiguranţele care-l pot doborî, omul are nevoie de o logică în care să creadă… La asta se va fi gândit Dürer? Că, dacă destinul nu depinde de tine, de tine depinde ce faci cu ceea ce îţi dă destinul? În acest caz, tabloul, pictat pentru a fi oferit logodnicei artistului, e mai mult decât un legământ de circumstanţă. E un legământ tainic, de fidelitate faţă de ideal, al unui om care se simte responsabil de sine însuşi.

La douăzeci şi doi de ani, Dürer ştie, prin urmare, nu numai că va fi pictor, ci şi că va fi Dürer. Probabil, de aceea e atât de calm şi decis. Şi-a ales calea, şi-a fixat ţinta, e hotărât să meargă spre ea. Nu există desăvârşire? Există, oricum, drumul spre ea. Nu există glorie durabilă, onoruri stabile? Mica floare simbolică îi va reaminti de fiecare dată când va avea nevoie de voinţa lui că în faţa lipsei de logică a lucrurilor nu e eficace decât puterea cu care crezi în ceva. Nu s-a zis că a fi credincios înseamnă a crede în tine însuţi?

3

Întrebarea lui Dürer aproape că nici nu mă mai surprinde: „Dacă nu putem ajunge la desăvârşire, trebuie să renunţăm cu totul la a mai învăţa?”

În autoportretul de la douăzeci şi şapte de ani se pictează în aceeaşi poziţie, dar fără nicio floare. Şi-a aşezat pe cap un turban magnific, şi-a lăsat barbă, mustaţă, iar părul îşi revarsă buclele pe umeri. Stă lângă o fereastră, strălucitor şi autoritar. E cumva „prea" lipsit de măsură? Nu, chipul lui Dürer e un bun prilej pentru a deosebi aroganţa de conştiinţa valorii. Şi apoi, vorbind atât de mult despre măsură, am pierdut, se pare, din vedere că a fi, într-adevăr, „ceva" înseamnă a fi mai mult din ceva; a lăsa, adică, să cadă în balanţă, fără s-o drămuieşti, fără s-o limitezi, acea calitate care cântăreşte mai mult decât celelalte; a exista prin ce ai mai important, mai lipsit de măsură.

4

Cel mai celebru dintre autoportrete ni-l arată în întregime din faţă. E vizibilă, încă, grija pentru eleganţă, dar ea nu mai e atât de izbitoare. Fiul modestului argintar s-a obişnuit să fie un om preţuit. În schimb, izbesc acum duritatea expresiei şi îngândurarea privirii. O taină învăluie acest chip redat cu maximă precizie. Întocmai ca în *Melancholia,* unde niciun obiect nu e aruncat în umbră, dimpotrivă, toate sunt redate cu mare exactitate (clepsidra, uneltele, piatra de moară, femeia care ţine în mâna dreaptă un compas), dar ansamblul are un secret care ne scapă.

Hotărât lucru, nu s-a exagerat vorbindu-se despre ambivalenţa lui Dürer. El e, într-adevăr, omul a două epoci, a două tendinţe. Aparţine Evului Mediu prin superstiţii şi Renaşterii prin curiozitate. E şi poet, şi meşteşugar. E „mai vechi decât vremea sa", dar şi mai nou decât ea. E ultimul gotic şi primul artist modern de la nord de Alpi. Chipul lui Dürer ne pune în dificultate, căci e greu de spus de unde vine liniştea lui, de la o voinţă ieşită din comun sau de la rugăciunea pe

care o murmură. Şi de ce zice Goethe „sărmanul Dürer”?

O POVESTE DE DRAGOSTE

Un pictor care a murit mai tânăr decât Giorgione şi Rafael a spus, cel dintâi, că nimic nu egalează gloria de a trăi.

Nu ştiu dacă Masaccio a respectat tradiţia din Quattrocento care vroia ca pictorii să ducă o viaţă fără prihană pentru a fi vrednici de subiectele divine. Văzându-i chipul într-o frescă, unde e singurul care întoarce capul spre noi dintre credincioşii ce asistă la un miracol, am înclinat să cred că nu. Figura e a unui bărbat obişnuit, fără acea „mare nepăsare" pusă pe seama lui de Vasari. Iar în ziua când, într-o întunecoasă biserică din Florenţa, am văzut cum şi-a imaginat Masaccio pe Adam şi Eva, îndoielile mele au devenit şi mai mari. Dintre toţi pictorii care i-au zugrăvit pe primii oameni părăsind paradisul, acest tânăr pictor, mort înainte de douăzeci şi şapte de ani, după ce a zguduit începuturile picturii florentine, este cel mai puţin nepăsător. Eva lui urlă pur şi simplu, desfigurată de durere, iar Adam îşi acoperă obrazul cu mâinile ca să-şi ascundă ruşinea şi stupoarea.

Dacă Masaccio a încălcat tradiţia, asta s-a întâmplat în folosul picturii. Ceea ce a zugrăvit el pe zidul ce i-a fost încredinţat nu este o legendă divină, ci o omenească poveste de dragoste.

Artistul n-avea decât douăzeci şi cinci de ani când picta fresca de la Santa Maria del Carmine şi, la douăzeci şi cinci de ani, e greu să crezi, în mod normal, că dragostea e un păcat, deşi din întreaga istorie a „expulzărilor" pictate eu nu cunosc alta care să ilustreze mai bine ideea lui Anatole France că, făcând din ea un păcat, mitul creştin a făcut mult pentru dragoste. Dar bărbatul şi femeia pe care, în lumina slabă a capelei, îi vedem ieşind din paradis au aflat, se pare, preţul fericirii lor. Vasari s-a grăbit probabil să ia drept bune simple baliverne vorbindu-ne despre un Masaccio cu capul în nori, străin de cele lumeşti, întrucât un pictor, care la douăzeci şi cinci de ani ştie că doar ce e provizoriu e adevărat, numai de răceală nu poate fi învinuit. Atâta arzătoare luciditate e greu să întâlneşti şi la pictori în vârstă. Şi nu întâmplător, desigur, s-au perindat prin faţa acestui vechi zid, după moartea lui Masaccio, Andrea del Castagno, Verrocchio, Botticelli, Leonardo, Perugino, Ghirlandaio, Michelangelo, Rafael, Andrea del Sarto, Rosso, Pontormo, cu toţii simţind, poate, că aici sfârşeşte ceva. Adam şi Eva întorc spatele nu numai paradisului, ci şi Evului Mediu, cu credinţa lui pioasă în absolut. Şi că, tot aici, ceva important începe. Viitorul lui Adam şi al Evei e încă nesigur, Masaccio nu ştie ce le poate făgădui în schimbul paradisului din care sunt alungaţi, dar incertitudinea e compensată prin sensul neaşteptat pe care-l capătă sub ochii noştri acest exil: descoperindu-şi vremelnicia, dragostea descoperă pasiunea.

Rareori s-a spus atât de limpede că numai intensitatea poate consola o existenţă limitată. Adam îşi acoperă faţa pentru că, deocamdată, nu-i pasă, probabil, încotro se îndreaptă. E încă sub şocul evenimentului. Dar din gestul lui reiese că e dus pentru totdeauna timpul când n-avea trecut. De acum înainte va avea o memorie şi o cicatrice pe această memorie: paradisul din care a fost izgonit.

Nici el, nici femeia de lângă el nu se vor putea preface în viitor că nu ştiu ceea ce ştiu, ceea ce au ajuns să ştie. Amândoi sunt încă sub impresia nedreptăţii care îi sileşte să plătească prin suferinţă adevărul, dar vor sfârşi probabil prin a-şi asuma acest adevăr ca pe singura dreptate posibilă.

Mă gândesc la chipul lui Masaccio, la privirea lui interogativă, de om care şi-a devansat şi vârsta. Bărbatul şi femeia pe care ni-i arată el nu mai pot socoti dragostea un joc. Iar când se vor linişti, vor judeca, probabil, altfel exilul care acum îi năuceşte. Păcatul îi va lega pentru totdeauna.

Depindem de păcatele noastre şi de ceea ce iubim, îţi vine să spui în faţa zidului unde sunt pictaţi Adam şi Eva. Şi, oricum, timpul inocenţei e un paradis pierdut. Tot ce ne rămâne e infernul lucidităţii sau puterea de a iubi şi mai mult.

Ciudat, nu? Suntem parcă mai bătrâni decât Adam şi Eva.

REVERII VULNERABILE

Melancolia este fericirea de a fi trist.
V. Hugo

1

Ni se povesteşte că Botticelli era „un bărbat foarte agreabil şi foarte vesel”. Autoportretul său din *Adorarea magilor* nu dezminte, dar nici nu confirmă această imagine. Bărbatul, intrat ultimul şi rămas în marginea din dreapta a scenei – iarăşi singurul martor care, în loc să fie atent la ce se întâmplă, se uită spre noi! – e, ca să zic aşa, destul de banal. De înălţime medie, e înfăşurat într-o mantie de un portocaliu închis. Faţa e rotundă, comună, numai gura tristă şi ochii visători ne îngăduie să bănuim o sensibilitate feminină şi o nelinişte bine ascunsă, de om slab, influenţabil. Îl privim uşor descumpăniţi. Există în nesiguranţa lui ceva din ezitarea fecioarelor botticelliene care nu se hotărăsc pentru nimic, nici să se bucure, nici să sufere, şi merg dansând pentru că nu ştiu să meargă normal. Dar graţia? Rafinamentul? Anecdotele puse pe seama omului se potrivesc cu atât mai puţin cu atmosfera din *Primăvara* sau din *Naşterea Venerei.* Un Botticelli glumeţ, amator de farse, nu tocmai de cea mai bună calitate, care-şi „înfundă” isteţ un vecin ce-i tulbură liniştea, sună

amuzant, dar neverosimil. Un Botticelli care mănâncă zdravăn la ospeţele lui Lorenzo şi pe urmă, făcându-şi siesta, îşi gândeşte tablourile, sună încă şi mai derutant. Ce legătură au toate astea cu personajele botticelliene, suple, elegante, care se tem, toate, să înainteze?

Curios e şi altceva, că ne-au rămas atât de puţine informaţii certe despre viaţa lui Botticelli. Câteva amănunte pitoreşti, cum ar fi aspectul dolofan al fratelui său mai mare care l-a adoptat, de unde porecla „Butoiul" (Botticello), trecută şi asupra lui Sandro (Alessandro di Mariano Filipepi, pe numele său adevărat), ucenicia, câteva anecdote, lista lucrărilor, relaţiile limpezi cu umaniştii rafinaţi ce frecventau saloanele lui Lorenzo de Medici şi relaţiile tulburi, neclarificate, cu Savonarola şi cu „plângăreţii", cum erau numiţi partizanii dominicanului, o bătrâneţe pustie, care ridică multe semne de întrebare, cam atât e tot ce se ştie sigur. Fără îndoială, chiar dacă e, poate, prea tranşantă afirmaţia lui Malraux, că e o eroare să dăm importanţă prea mare biografiei unui artist, de data aceasta trebuie să-i dăm dreptate. Veselia lui Botticelli există numai pentru cei care ţin să-l creadă pe Vasari pe cuvânt. În clipa când vrem să descoperim această veselie şi în pictura lui Botticelli, nu reuşim decât să ne sporim nedumeririle.

2

Într-o hartă ideală a virtuţilor, Florenţa reprezintă nu sensibilitatea, ci inteligenţa. Din acest unghi, Machiavelli e mult mai florentin decât Botticelli. Spiritul florentin şi-a minat totdeauna melancoliile printr-o ironie subversivă. Un diavol ironic a aşteptat totdeauna reveriile la jumătatea drumului, la Florenţa, şi le-a sărit în faţă pentru a se amuza de sperietura lor. Poate de aceea biografii lui Botticelli au apelat la anecdote. Altminteri, ar fi

trebuit, cine ştie, să constate că acele femei care nu ştiu să meargă decât dansând n-au trecut niciodată pe străzile Florenţei; oraş care n-a înţeles niciodată prea bine ce fel de fericire e aceea de a fi trist.

De altfel, femeile botticelliene ne dau şi azi senzaţia că trăiesc în muzeele Florenţei într-un exil ironic. Cu visarea lor resemnată, cu nările lor fine, fremătânde, cu graţia lor uşor maladivă, cu buzele palide şi tremurătoare, cu privirile languroase, auzind continuu, parcă, o muzică pe care urechile noastre n-o percep, ele s-au obişnuit să locuiască într-o cetate care a preţuit totdeauna mai mult jocul subtil al spiritului decât visul, dar au ceva, în aerul lor, de victime frumoase. Iar Venera lui Botticelli pare mai curând o necunoscută venită la Florenţa. Nu din Olimp şi nici dintre ruinele templelor greceşti. Din ţinuturile de nicăieri (şi de oriunde) ale Melancoliei…

3

Am citit undeva că melancolia e un produs al epocilor fericite. Se poate să fie aşa, nu-mi dau seama. În definitiv, şi umbra se vede numai pe vreme însorită. O asemenea explicaţie ar justifica, fără alte complicaţii, prezenţa lui Botticelli în plină Renaştere florentină, ar motiva şi melancolia ciudată din *Primăvara,* care te poate face să crezi că sâmburele bucuriei e totdeauna amar. Ar motiva însuşi tipul botticellian de femeie, iluminată de mari ochi oblici şi visători. Fireşte, cu condiţia să crezi că tot ce li se întâmplă acestor femei e din pricina fericirii; ele se scaldă într-o atmosferă plină de flori şi de aur, dar nu cunosc bine decât incertitudinea lor dansantă.

Renaşterea împăcase Biblia cu Homer. Ceva s-a întâmplat însă între timp. Venus nu mai e aceeaşi care a mers, fericită şi nepăsătoare, pe plajele antice. Stă în picioare, pe o cochilie, şi se apropie de mal, îngândurată. Are părul blond, lung şi

desfăşurat somptuos pe trupul gol, şi ochi de femeie dezarmată, care a trecut printr-o revelaţie dureroasă. Parcă înainte de a fi surprinsă de Botticelli a participat la unul din carnavalurile organizate din iniţiativa lui Lorenzo la Florenţa, unde s-a amestecat, nevăzută, în mulţimea gălăgioasă şi veselă, a dansat, a râs, a cântat, molipsită de beţia celorlalţi, până ce, deodată, în vacarmul strălucitor, a auzit pe cineva strigând un distih, *Chi vuol esser lieto sia/ Di doman non c'è certezza,* „Cine vrea să fie vesel fie/ Mâine nu se ştie ce va fi", dintr-un cântec compus de Lorenzo însuşi, şi a tresărit. Unde auzise oare ceva asemănător? Da, într-o odă a lui Horaţiu care începea cu cuvintele *carpe diem:* „Bucură-te de ziua de azi, şi nu te încrede în cea de mâine" suna îndemnul pentru Leuconoe.

4

Poate că melancolia îi precede pe profeţi. Ea murmură neinteligibil ceea ce profeţii vor striga mai târziu. Botticelli crede că pictează în consonanţă cu stanţele lui Angelo Poliziano, şi nu e prima oară că un artist se înşală, spunând mai mult decât a vrut să spună. În realitate, la el fericirea şi tristeţea sunt jumătăţile aceluiaşi adevăr, că nu trăim intens decât iubirile ameninţate. Venus ezită în acelaşi punct unde şi celelalte femei botticelliene nu mai au curaj să înainteze, paşii lor căpătând fixitatea stranie pe care o au şi privirile lor. O incertitudine sau o boală ascunsă seceră elanurile în acest univers care are ceva din fragilitatea după-amiezelor de la începutul toamnei, la mare, când soarele încălzeşte plaja goală, iar liniştea poate fi orice, împăcare, regret, convalescenţă luminoasă… Nimeni nu vede pe cerul Florenţei vreun nor, Lorenzo Magnificul însuşi nu-şi dă seama cât de adevărat este avertismentul din cântecul său de carnaval, *Di*

doman non c'è certezza. Nu a doua zi, dar peste zece ani, ducându-se la Santa Maria del Fiore, Savonarola va ameninţa din amvon Florenţa cu Apocalipsul, în timp ce mulţimea, înghesuită până la refuz în catedrală, va asculta îngrozită. În Piaţa Senioriei, florentinii vor arunca pe ruguri brăţări, inele şi alte podoabe „blestemate", instrumente muzicale, parfumuri, *Decameronul* lui Boccaccio şi chiar tablouri cu chipul ei, al Venerei… Dar deocamdată cerul e limpede, apa e de un verde uşor, iar tristeţea, confuză, emană din farmec şi graţie… *Chi vuol esser lieto sia…* mâine vom vedea ce va fi.

5

Nu ştiu dacă în matematică drumul cel mai scurt dintre două puncte este şi azi, ca pe vremea când eram eu elev, linia dreaptă. Ştiu, însă, că în artă lucrurile nu s-au schimbat. Între punctul A şi punctul B, acum, ca şi altădată, e un adevărat labirint. În punctul A, florentinii l-au văzut pe Botticelli tânăr, ca în autoportretul din *Adorarea magilor,* exprimând hedonismul unei Florenţe rafinate. În punctul B, l-au văzut mergând bolnav şi singur pe străzi, în cârji, căci nu se putea ţine pe picioare, ne spune Vasari; era „bătrân şi neputincios", părăsit de prieteni şi de admiratori. Ce s-a întâmplat? Cum a ajuns „omul agreabil şi foarte vesel" să ducă această existenţă precară? Şi cum a sărăcit? De ce nu mai pictează? De ce a fost uitat? Sau el singur s-a închis în muţenie şi s-a izolat, traumatizat de evenimente? E adevărat că Savonarola a exercitat asupra lui o influenţă covârşitoare? Că exaltarea fanatică a stareţului de la San Marco a căzut ca un trăsnet peste sufletul impresionabil al lui Botticelli şi că după spânzurarea dominicanului s-a cufundat în lumea decepţiilor sale? Nimeni nu poate da un răspuns sigur, pentru că nimeni nu ştie ce s-a petrecut

exact. Sensibilitatea lui delicată, prea vulnerabilă, n-a rezistat şocurilor? Sau nu s-a mai putut sustrage niciodată scrupulelor religioase incitate de Savonarola? Se ştie că visătorii au recidivat mereu în rătăciri sincere pe care le-au plătit până la urmă singuri.

Fireşte, nu e exclus ca biografii să fi exagerat zugrăvind spectrul unui bătrân decăzut şi sărac, sfârşit în condiţii penibile. Oricum, însă, bătrâneţea lui Botticelli rămâne o taină. Pe măsură ce pictorul înaintează în vârstă, notorietatea lui, în loc să crească, scade. În jurul lui se cască un gol inexplicabil. Totul se întâmplă ca şi cum, de la un moment încolo, viaţa lui Botticelli se consumă până la moarte într-o continuă eclipsă de soare. Bătrâneţea sa e ca o pată de frig. N-a mai fost la modă, stilul său nu mai plăcea, ori schimbările intervenite în pictura lui, după criza sufletească, nu erau pe gustul florentinilor? A fost uitat de viu? La Rochefoucauld ne asigură, în felul său sentenţios, că puţini ştiu să fie bătrâni. Posibil. Numai că nici asta nu lămureşte mare lucru. Din păcate, nu există un autoportret la bătrâneţe. Privindu-l, ne-am dumiri, poate, de ce bărbatul înfăşurat cândva într-o frumoasă mantie portocalie s-a îndreptat mai târziu, discret şi singur, spre moarte, supravieţuind propriei sale opere încheiate şi secolului căruia i-a aparţinut, neavând, după toate aparenţele, nici tăria de a înfrunta circumstanţele, nici abilitatea de a se pune în slujba lor, cum au făcut alţii.

Cum să proiectezi imaginea acestui om abandonat, dezamăgit şi mergând în cârji, peste atmosfera din *Primăvara?* Eu nu mi-l pot imagina pe Botticelli decât tânăr, deşi a trăit şaizeci şi cinci de ani, ceva mai mult decât Rembrandt şi cu aproape treizeci de ani mai mult decât Van Gogh. În imaginaţia mea, şi poate şi a altora, el a rămas să poarte vârsta din *Primăvara* şi din *Naşterea Venerei.* La urma urmei, nu e singurul caz de victorie a operei asupra biografiei. Vârsta

adevărată a lui Petrarca e cea a *Cantonierului,* a lui Boccaccio cea a *Decameronului,* iar Delacroix, ajuns la şaizeci şi cinci de ani, ne pare uneori mai tânăr decât Van Gogh.

ÎNVINGĂTORUL

Nu se ştie cât sânge costă.
Michelangelo
(Însemnare pe spatele unui desen)

1

Cine parcurge scrisorile lui Michelangelo şi mărturiile despre el nu poate evita un moment de perplexitate: imaginea care se încheagă din amănunte e mai degrabă a unui învingător învins! Pare mereu indecis, urmărit de un blestem: să nu poată sfârşi niciunul din marile sale proiecte, în ciuda faptului că până la aproape optzeci şi nouă de ani se istoveşte ca un cal de povară, trăind numai pentru truda sa. Îl persecută ideea că *Moise* e numai un fragment din ceea ce trebuia să fie monumentul consacrat lui Iuliu al II-lea, că *Gânditorul* şi cele patru statui ale timpului sunt doar o parte din ceea ce a vrut să facă în Capela Medici. Şi atâtea statui neterminate… Printr-un hazard ciudat, singura operă de anvergură dusă la capăt de acest mare sculptor este una pe care a dorit-o cel mai puţin şi în care a trebuit să fie pictor: frescele din Capela Sixtină. În rest, cunoaştem numai frânturi din gândul lui. Pare un învingător învins şi pentru că e înfricoşător de singur. „N-am prieteni de niciun fel şi nici nu

vreau”, exclamă el. În schimb, are, ca profetul Ieremia din Capela Sixtină, căruia i-ar fi împrumutat chipul său, şapte riduri pe frunte. Şapte cercuri ale Infernului. E chinuit de diverse boli, hărţuit de duşmani, de rude, de ei însuşi; mănâncă în grabă şi prost, deşi dispune de un avut care i-ar îngădui să-şi ofere ospeţe princiare; în Grecia ar fi fost spartan, nu atenian; nu se pricepe să se bucure şi, defect grav într-o lume nemulţumită doar de alţii, e mereu nemulţumit de sine; pe deasupra, se irită uşor, e pătimaş, gata oricând să arunce o vorbă arţăgoasă. Se înfruntă cu Bramante. Îl defăimează pe Leonardo. Papii trebuie să-i suporte nu numai geniul, dar şi toanele. Se descurajează, apoi torturează din nou marmura şi schiţează monumente grandioase care nu vor fi niciodată realizate. Îi ameninţă pe cei care îi zădărnicesc eforturile, se tânguie, suferă, pleacă, revine, se lasă cuprins de furii, de deznădejde, de amărăciune, după care se ruşinează şi dă înapoi; e pe rând timid şi impulsiv, orgolios şi tandru, nedrept şi generos. Urmărit de superstiţii, fuge la Florenţa pentru că i s-a vorbit de o vedenie. Cea mai măruntă neînţelegere se poate transforma la el în ruptură şi nu pierde niciun prilej pentru a rămâne din ce în ce mai singur. „Eşti singur ca un călău”, îi replică Rafael, care trece însoţit de escorta lui de admiratori, când Michelangelo îl compară, muşcător, cu un prinţ. I s-au reproşat şi altele. Până şi longevitatea. S-a zis despre el că a trăit prea mult, din care pricină influenţa lui zdrobitoare a apăsat prea greu în balanţă, a inhibat, a orbit, a îndemnat la pastişe, a îngreunat progresul artelor frumoase. Burckhardt l-a numit „omul fatal al artei italiene”.

Ce ironie, deci, să-l vezi pe Michelangelo comparat cu grecii! Nimic, absolut nimic nu e olimpian în fiinţa şi opera lui, iar între prima *Pietà,* din tinereţe, şi *Pietà Rondanini,* la care artistul mai lucra în zilele dinaintea morţii, e un drum destul de

lung pentru a înţelege de ce *David,* în loc să fie un copil, ca în legendă, are mâini de sugrumător. În cea dintâi, Michelangelo a dovedit că oricând îi putea egala pe Fidias şi pe Praxitele. În ultima, se vede clar că acest orgoliu i s-a părut inutil. Alte ţărmuri caută picioarele care dibuie pe soclu.

Dacă are ceva comun cu grecii, înrudirea lor trebuie căutată nu în muzee, ci în legendă, mai precis în povestea celor şase fii ai lui Uranus şi ai Geei, prima generaţie de zei, titanii, care s-au luptat cu olimpienii. Lupta a durat zece ani şi s-a sfârşit, se ştie, cu victoria lui Zeus şi a celorlalţi olimpieni care i-au azvârlit pe titani în infern. Prometeu era fiul unuia dintre cei şase titani învinşi. „Trăiesc din moartea mea", ar fi putut spune el înainte de Michelangelo. Dar sculptura greacă n-a fost de partea celui care suferea pe munte, cu carnea sfâşiată de vultur. Ea a optat pentru victoria olimpienilor, pentru frumuseţe şi calm.

Să ne mai mirăm de înverşunarea lui Michelangelo împotriva olimpienilor Rafael şi Leonardo? Ea e mai veche decât ei, dinaintea istoriei, s-ar putea spune.

2

Numai Michelangelo era în stare să-şi facă autoportretul în trăsăturile unui martir jupuit de viu, Bartolomeu, în fresca *Judecăţii de Apoi.* A ales suferinţa maximă pentru a-şi demonstra forţa.

Cei care l-au văzut sculptând afirmă că ataca marmura cu o violenţă neobişnuită. Dormea puţin şi, adesea, îmbrăcat, pentru a se putea apuca de lucru imediat ce se trezea. Atunci, dacă mai era întuneric, îşi punea pe cap un coif de hârtie pe care lipea o lumânare, ca să-i lumineze lucrul fără să-i stingherească mâinile, apoi îşi relua truda de ocnaş al artei cu furie, cu patimă, cu disperarea că nu va

împlini tot ce visa. Istoriile despre artistul care îşi creează opera cu uşurinţa unui zeu nu-şi au locul aici. Michelangelo a trudit mai mult decât cioplitorii de piatră din ţinutul unde s-a născut. Fără să aibă un trup robust, el şi-a impus un regim dur de lucru, aproape supraomenesc, de teamă că nu-şi va termina opera. Cu hainele mereu îmbâcsite de praf de marmură, bombănind când boala îl ţintuieşte la pat, ruinându-şi sănătatea, ducând o existenţă de salahor, pune, cu o încăpăţânată lipsă de măsură, fără să se bucure de nimic altceva, întreaga lui fiinţă în serviciul unor proiecte prea mari, prea grandioase pentru o singură viaţă şi de aceea sortite, în parte, eşecului. Până în preziua morţii trăieşte în această încordare. Nu i se cunoaşte niciun prieten sigur, nu se cunoaşte nicio femeie care să-i fi stat în preajmă, dar e atât de preocupat de arta lui încât închipuirea noastră nu mai sesizează cât de singur e acest om plin de slăbiciuni omeneşti. E om în iritările care-l opun lui Leonardo şi lui Rafael, în mâniile şi înduioşările succesive faţă de un nepot ce-l jecmăneşte, e om în revoltele sale nemotivate şi în cele pe deplin legitime, în elanurile şi în prăbuşirile lui, în momentele de fervoare şi în crizele de deznădejde, dar ce om a mai visat să sculpteze munţii? În această lipsă de măsură cu care şi-a extins pretenţiile faţă de sine, când limitele îi erau din ce în ce mai clare, văd eu grandoarea lui Michelangelo. Era surmenat cronic, dar vroia să facă totul singur, n-avea încredere în ajutoare. Pe pictorii care trebuiau să-l ajute la frescele Capelei Sixtine i-a alungat. Într-o dimineaţă a şters tot ce lucraseră ei şi, închizându-se în capelă, n-a mai vrut să le deschidă uşa. Sculptor, trebuie să picteze; florentin, trebuie să stea la Roma; credincios, admiră operele păgâne ale antichităţii. Totul la el e sfâşiere. Între aspiraţia lui şi puterile lui fizice se află o prăpastie pe care, în ciuda privaţiunilor şi eforturilor, n-o poate trece

decât în parte, ceea ce îi provoacă stări de deznădejde. Buzele îi ard, în asemenea împrejurări, de vorbe grele. Aruncă dalta şi ia pana. După care se întoarce la marmura abandonată. Dacă n-o va sfărâma furios, cum a făcut cu sculptura aproape terminată ce-ar fi trebuit să-i vegheze mormântul, o va desăvârşi. N-are altă cale. Dar înainte de a muri, Michelangelo a aruncat în foc un mare număr de desene, schiţe şi cartoane pentru ca nimeni să nu-şi dea seama cât de puţin realizase din ceea ce visase.

Aceasta a fost drama sa. I-a fost dat să poarte în sine proiecte care întreceau şi puterea braţelor unui singur om, şi capacitatea celor din jur de a înţelege un geniu sau măcar de a-l tolera, iar pe de altă parte n-a putut să se împace cu asta, istovindu-se, ca să micşoreze pierderile, şi trăind astfel încă mai violent relativitatea unei opere pe care o dorea absolută. Înseninările sunt scurte, trecătoare. Căci nu există măsură posibilă în viaţa titanilor. Vulturul face parte din destinul lor. Ca şi excesele. Michelangelo a pierdut odată trei ani la Carrara numai pentru că a vrut să aleagă cu propria sa mână blocurile de marmură cele mai frumoase, a vrut să construiască şi un drum pentru transportarea lor. Trei ani din viaţa unui artist care în patru ani ne-a lăsat Capela Sixtină!

3

Îmi amintesc toate defectele pe care i le pun în seamă biografii. Îmi amintesc inclusiv amănunte care la altcineva mi s-ar părea neplăcute, ca de pildă povestea cu ciorapii din piele de câine pe care îi purta la bătrâneţe ca să-i comprime varicele şi, care, când îi schimba, îi jupuiau pielea. N-am cum să contest echivocul unor legături ale sculptorului şi nici unele ciudăţenii de caracter. Înţeleg şi de ce un anume Boccio a pătruns în Palazzo Vecchio cu o cheie potrivită şi a sfâşiat

cartonul pregătit de Michelangelo pentru *Bătălia de la Cascina.* Dar dincolo de păcate şi defecte, acest toscan cu nasul turtit, părul zbârlit şi două cute amare în jurul gurii, cu ochii trişti, sumbri şi arzători – cum arată şi într-un autoportret presupus de la Uffizi – are ceva care te obligă să devii patetic. Oricare altul ar fi declarat că mii de plăceri nu valorează pentru el cât un zbucium, *mille piacer non vaglion un tormento,* m-ar fi făcut să zâmbesc. Pe Michelangelo îl cred. Unul ca el e în stare să-şi aprindă torţa din nefericire. Şi n-avem decât să-i reproşăm, dacă vrem, excesiva finisare în cazul celebrei *Pietà* de la San Pietro. Tot noi vom descoperi în faţa statuilor sale neterminate că n-avea nevoie de această finisare. Marmura aspră, nepolisată, purtând încă urmele daltei, e şi mai elocventă decât cea netedă şi lucioasă. E adevărat, paleta lui are culoarea pietrei, căci papa l-a putut sili să picteze, nu să devină pictor (obsesia toscanului născut într-un ţinut plin de cariere de piatră şi alăptat de nevasta unui pietrar a rămas piatra) şi nu e de mirare că a umplut tavanul Sixtinei cu statui pictate. Sfinţii lui arată adesea ca nişte vlăjgani, profeţii lui sunt parcă nişte gladiatori convertiţi, veşmintele lui *Moise* sunt, poate, prea studiate, au prea multe falduri şi detalii care distrag atenţia, cutele care brăzdează corpul *Nopţii* între piept şi pântece sunt, poate, neplăcute, dar niciun cusur nu mă împiedică să văd că la Michelangelo şi defectele au forţă.

De fapt, nimeni n-a încarnat mai bine forţa şi insatisfacţia geniului. Insatisfacţia l-a împins să-şi vadă mereu slăbiciunile. Îşi recunoaşte bolile, neliniştile, ravagiile aduse de bătrâneţe, de epuizarea la care se supune, muncind „cum n-a muncit nimeni", adaugă el, fără să uite niciun amănunt, fără să treacă sub tăcere nicio suferinţă. Îl văd pe schelele Capelei Sixtine stropit de culori, ghemuit asemenea pisicilor din Lombardia, cu picioarele atârnând în gol, sau cioplind, îndârjit,

extenuat, marmura. Bănuiesc că uneori exagerează relatându-şi slăbiciunile. Ai zice, ascultându-l, că a ajuns să le adore; că e fericit să le poată arunca în auzul tuturor; ai zice că are nevoie să-şi etaleze aceste slăbiciuni pentru a ne arăta cât este de puternic. Nicio meteahnă nu e recunoscută cu umilinţă. Niciun regret nu e mărturisit în şoaptă. Toate sunt declarate aproape cu vehemenţă. Spune: „Cel ce nu ştie să trăiască din nelinişte şi moarte să vină în focul în care ard eu". Nu se lamentează pentru a fi compătimit, ci pentru că singurul mod al titanilor de a fi mai tari decât nefericirea e acela de a o privi în faţă.

Şi poate că aceasta mă subjugă la Michelangelo. În timp ce alţii abia şi-au şoptit speranţa, disperarea lui e ca răcnetul unui leu. Cu cât e mai disperat, cu atât geniul lui devine mai nepoliticos şi mai impunător. Să observăm: nici personajele sale cu genunchii zdrobiţi nu ştiu să îngenuncheze. Buzele abia mai pot îngâna un suspin uneori, dar dacă gura e mută, durerea poate ţâşni prin toţi porii pietrei. Supliciul nu zdrobeşte decât corpul, moartea nu închide decât pleoapele. Dincolo de asta totdeauna mai rămâne ceva. O neconsolare eroică. O melancolie răzvrătită şi mândră. Nu putem nimic împotriva nefericirii dacă n-o putem sili să creeze, să ne dea curaj şi să ne ajute să trăim; nu asta spune scriind într-un sonet „Bucuria mea este melancolia"?

4

Revăd statuia pe care Michelangelo o numea *Învingătorul.* Simt că aici se ascunde ceva mai mult decât o imagine a îndoielii eroice de care vorbeşte Romain Rolland şi care-l exprimă pe Michelangelo însuşi. Sigur, tânărul gol şi frumos care-şi ţine genunchiul pe spatele încovoiat al unui prizonier bărbos renunţă în mod evident la biruinţa lui tocmai în clipa când ar trebui să dea lovitura de

graţie, întorcându-şi în altă parte privirea nehotărâtă. El se răzgândeşte, stă în cumpănă, se trage înapoi. A descoperit parcă, deodată, că vroia altceva decât înfrângerea adversarului, ceva care face victoria sa inutilă. Dezamăgit, nu mai are puterea să încheie ceea ce a început. Dar de ce şi dezgustul care se citeşte pe chipul lui? De ce impresia ciudată că ar fi gata să se aşeze şi el alături de prizonierul bărbos pentru a şterge diferenţa dintre învingător şi învins?

Mi-l închipui pe Michelangelo cu dalta în mână, oprindu-se în aceeaşi poziţie în faţa uneia din sculpturile sale neterminate. Împrejurările l-au împiedicat sau el n-a mai vrut să dea pietrei lovitura de graţie? A renunţat oare s-o desăvârşească? Nu vom şti niciodată exact. Cum nu vom şti de ce zvâcneşte înapoi tânărul care şi-a trântit adversarul la pământ şi de ce ezită când mai are de îndeplinit o simplă formalitate, să dea cea din urmă lovitură unui ins care nu mai are cum să se apere, aşteaptă să fie răpus.

În toate sculpturile sale Michelangelo ne dă impresia că se exprimă pe sine. *David* ne arată partea lui de linişte, de încredere mândră. *Moise* ne sugerează ce vor fi fost momentele sale de mânie, iar *Ziua* cele de luciditate disperată. *Sclavul ce se deşteaptă* stă culcat ca un luptător înaintea bătăliei, în vreme ce în *Pietà Rondanini* paşii ies parcă şi din limitele vieţii, şi din limitele artei, coboară în acelaşi timp în moarte şi în veşnicie. Dar imaginea *Învingătorului,* pe care Danielo da Volterra a vrut s-o aducă la catafalcul artistului, ne poate ajuta să ne apropiem de Michelangelo fără să-l idealizăm inutil. Cine vede în el doar eroul, ignorând din ce abis s-a înălţat gloria sa, se grăbeşte, probabil, să nu înţeleagă destinul acestui toscan ursuz, arţăgos şi nesociabil care ne repetă cu fiecare operă a sa că a avut nevoie de curaj pentru a trăi şi că acest curaj nu l-a putut găsi, ca alţii, în linişte, ci într-un nesfârşit zbucium, dus până la singurătatea ultimă.

ÎNŢELEPT? SAU MARTIR?

Niciun sfat nu e mai cinstit decât acela care se dă pe o navă în pericol.
Leonardo da Vinci

1

Uneori văd în el singurul spirit fără limite. Alteori mă gândesc că harul de a se pricepe la orice a fost nenorocul său. Vorbea puţin, dar nu există oare o tăcere de dincolo de cuvinte, aşa cum există una dinainte de cuvinte? Stătea cu braţele încrucişate în faţa unui tablou şi privea ore întregi fără să tragă nicio linie, dar ce concluzie să tragem de aici? Că nu se grăbea? Sau că dorinţa de a fi desăvârşit era mai puternică decât el?

Dacă la Goethe, cu care a fost comparat, nu mă nedumereşte aproape nimic, inclusiv faptul că la aproape optzeci de ani învăţa limba persană, Leonardo mă face să-mi aduc aminte mereu de unealta curioasă, inventată de el, pe care a desenat-o în tinereţe, într-un moment când se simţea ameninţat; „un instrument pentru a deschide o închisoare pe dinlăuntru”, constând dintr-un cleşte prevăzut cu un şurub ce servea la scoaterea cuielor. Acest amănunt oarecare mi se pare simbolic de câte ori, privind chipul lui Leonardo, îmi sună ironic în ureche cuvintele lui: „Nu cred că s-ar

putea povesti isprăvile mele, deoarece le-am săvârşit fără martori.” Într-adevăr, el a avut nevoie, se pare, nu atât de o unealtă care să-i deschidă „închisoarea”, cât de una care s-o închidă şi mai bine. Şi, dacă judec după mine, a reuşit. Niciun alt artist nu mi-a dat acest sentiment, că, în ce-l priveşte, totul e posibil şi nimic nu e cert. Astfel că nu-mi rămâne decât să fac presupuneri cu un fel de spaimă: că taina sporeşte pe măsură ce încerc să mi-o lămuresc.

2

Leonardo ar fi zis pe patul de moarte că n-a lucrat în artă „aşa cum s-ar fi cuvenit”, recunoscând astfel că avea mai multe îndoieli la sfârşitul vieţii decât în tinereţe. Despre ce înţelepciune se mai poate vorbi în aceste condiţii? Înţelepciunea de a te îndoi din ce în ce mai mult?

În acest caz, nu cumva începem prin a fi înţelepţi şi irosim un avut, în timp ce încercăm din toate puterile să-l sporim? Mă gândesc la siguranţa vanitoasă cu care tânărul Leonardo îi comunica ducelui de Milano că poate rezolva orice, înşirând lista incredibilă a domeniilor la care se pricepea: matematică, mecanică, botanică, fizică, astronomie, muzică, hidrologie, şi încă altele, pe lângă arhitectură, sculptură şi pictură. Nu lipsea nimic important din ceea ce poate cuprinde mintea omenească. Un bărbat de nici treizeci de ani susţinea, oferindu-şi serviciile, că ştia totul despre domeniile respective.

Îl privesc în desenul în care s-a reprezentat la şaizeci de ani. Are înfăţişarea unui înţelept cu barba lungă, îngrijită, şi părul, de asemenea lung, atent pieptănat. Oare acest înţelept e mai puţin sigur de sine decât tânărul lăudăros de la treizeci de ani? El n-a cucerit noi certitudini, ci numai noi îndoieli? Când era tânăr, Leonardo nu se dădea înapoi, pentru a stârni admiraţia celor din jur, să

apeleze la muşchii săi care-l ajutau să strâmbe între degete potcoave de cal sau să spargă o lamă de oţel, înfăşurată în batistă, ca şi cum ar fi fost de sticlă. La bătrâneţe are ceva din Socrate şi ne vine greu să credem că acest înţelept blajin şi plin de prestanţă a studiat cândva modul de a injecta otravă în pomii fructiferi pentru a obţine fructe otrăvite ca să răzbune o ofensă! S-ar zice că patimile nu-l mai ating, că a trecut dincolo de ceea ce sfâşie şi uzează, că pulberea ridicată de invidii, ambiţii, intrigi nu mai ajunge până la el. Cu figura lui de olimpian clasic arată o indiferenţă regală faţă de tot ce-i agită pe alţii, nu-şi mai pleacă urechea la bolboroseala disputelor efemere, nu mai ascultă decât vocea sa interioară. Asemenea lui Faust, cu care e frate, îşi va sfârşi viaţa săpând canale în mlaştini. Nu asta e înţelepciunea? Dante vedea în Platon tipul ideal de bătrân. Chiar durata vieţii filosofului, 81 de ani (9x9), era socotită un ideal de simetrie, iar Marsilio Ficino, diriguitorul Academiei platonice florentine, ţinea, se spune, o lampă aprinsă în faţa imaginii lui Platon, atât de mult îl venera. Ipoteza că, în *Şcoala din Atena* a lui Rafael, Platon are chipul lui Leonardo nu e, deci, o problemă formală. Contemporanii lui vedeau probabil în Leonardo o reîncarnare a înţelepţilor antici şi poate că nici unele gesturi ale lui, ca acela de a cumpăra păsări în piaţă pentru a le scoate din colivie, redându-le libertatea, nu sunt cu totul străine de dorinţa de a încuraja această comparaţie. Unii l-au asemuit chiar cu Hermes Trismegistul. Dacă principala maladie a omului este, într-adevăr, curiozitatea insaţiabilă de a şti, el a fost cel mai mare bolnav din istorie. Singurul care s-a aventurat atât de departe în utopia „omului universal”; care a reuşit să extindă limitele minţii omeneşti pe un teritoriu uriaş, chiar dacă preţul plătit pentru asta a fost scump şi dureros.

E celebră încetineala cu care lucra. Ca să termine *Cina cea de taină* n-au fost de ajuns

reproşurile stareţului mânăstirii Santa Maria delle Grazie, a fost nevoie de intervenţia şi de mustrările ducelui de Milano. Ore în şir, iar uneori zile întregi, îşi contempla picturile fără să adauge nimic. Obsedat de fuga timpului, îl ajuta să fugă prin amânări şi tergiversări. Bietul Francesco del Giocondo, de câte ori întreba când va putea intra, în sfârşit, în posesia portretului soţiei sale, primea acelaşi răspuns; că tabloul nu era gata. Pe de altă parte, biografii observă că dacă trebuia să taie o bucată de stofă, Leonardo începea prin a inventa nişte foarfeci noi, apoi un nou aliaj de metale pentru această foarfecă. Dacă vroia să picteze un surâs, vroia să cunoască mai întâi, în cele mai mici detalii, muşchii care permit surâsul. Când cânta, se acompania cu instrumente născocite de el. Michelangelo îşi bătea joc de el pentru că n-a fost în stare să termine în şaisprezece ani statuia ecvestră a lui Francesco Sforza, dar ne-ar uimi o listă a preocupărilor lui Leonardo din aceşti ani în care demonul său inventiv nu ocoleşte nimic: de la nervul care face sprâncenele să se încrunte, la legile refracţiei şi ale perspectivei; de la lămpi cu apă şi diverse unelte, la dispozitive cu aer cald pentru învârtirea frigăruilor; de la mişcarea astrelor la proiectul unui lupanar. Ingeniozitatea sa neînfrânată îl aruncă în toate direcţiile. Uneori, concepe proiecte himerice, oraşe pentru construirea cărora ar fi fost nevoie de orgoliul unui Alexandru cel Mare sau mausolee pe care doar faraonii ar fi avut curajul să le vrea ridicate. Alteori, când nu se avântă în pură utopie, sacrifică o idee pe jumătate înfăptuită pentru că nu rezistă să nu urmeze o idee nouă. În vreme ce lucra la *Închinarea magilor,* pe care a lăsat-o neterminată, a început să traseze planurile unui aparat cu care vroia să cântărească aerul şi să arate când se va schimba vremea. Atras de toate orizonturile, nu vrea să renunţe la niciunul. Se interesează de fabricarea oglinzilor arzătoare, de nori, de

combinarea celor mai diverse materiale şi studiază din nou tehnica de turnare a bronzului, deşi ea nu mai avea taine de la Andrea Pisano. Înaintea lui Bacon, înţelege valoarea experienţei. Înaintea lui Versaliu, creează o adevărată tehnică anatomiei. Înaintea lui Copernic, ştie că pământul e un astru. Devine precursor în toate, în vreme ce în urma lui sporesc ruinele proiectelor neisprăvite.

Încetineala cu care lucra era un defect. Risipa în prea multe preocupări era o vocaţie. Nu vom şti niciodată la câte tablouri a renunţat Leonardo pentru a studia în amănunt zborul păsărilor, creşterea ierbii, stelele, succesiunea straturilor geologice, posibilităţile de deviere a fluviului Arno sau cvadratura cercului, pentru a născoci oraşe pe care nimeni nu se gândea să le construiască şi fortificaţii care nu apărau pe nimeni. Şi, poate, nimeni altul nu şi-a amestecat reuşitele cu atâtea eşecuri răsunătoare, care, singure, pot forma gloria unui om… Uriaşul său cal de bronz, la care a visat mulţi ani, n-a ajuns decât la stadiul de machetă, devenind, înainte de a se pierde pentru totdeauna, ţinta preferată a arcaşilor intraţi în Milano… Visul său de a zbura a rămas o himeră… În fresca *Bătăliei de la Anghiari* culorile s-au scurs pe perete datorită unei reţete dezastruoase găsite în scrierile lui Pliniu. Şi chiar *Cina* unde a folosit o tehnică personală bazată pe tempera, care să-i permită pauze lungi de meditaţie, dar care, ulterior, a favorizat apariţia mucegaiului, putea fi compromisă… Nenumărate proiecte s-au risipit, au rămas în schiţe. Până şi *Gioconda* e neterminată, dacă-l credem pe Lomazzo…

Leonardo n-a fost numai un poet al ipotezei, cum spunea Paul Valéry. A fost şi un martir al ipotezei. Căci „foamea de cauze” care-l împinge înainte, se întoarce, până la urmă, împotriva lui. Nu-şi suportă limitele, şi le extinde mereu, dar nu le poate extinde decât frustrându-se. Inginerul îl frustrează pe pictor, pictorul îl frustrează pe

arhitect, arhitectul îl frustrează pe sculptor, sculptorul pe matematician, matematicianul pe botanist, botanistul pe fizician, fizicianul pe astronom, iar ezitantul îi frustrează pe toţi. Michelangelo a fost sculptor, pictor şi arhitect, dar nicio clipă nu ne îndoim că, pictând şi construind, el a rămas sculptor. În schimb, care a fost domeniul lui Leonardo? În celebrul memoriu adresat lui Ludovic Maurul, îşi descria în zece puncte, pe larg, calităţile inginereşti şi abia la sfârşit, pe scurt, se referea şi la priceperea sa artistică.

Dacă în acel memoriu ar fi existat mai puţine puncte, muzeele, nu încape îndoială, ar fi azi mai bogate. Dar Leonardo n-ar fi fost Leonardo – aventura cea mai puţin înţeleaptă şi cea mai prodigioasă a minţii omeneşti. Şi ce să opunem unui „om-pasăre”, cum se voia Leonardo? Un ideal sigur de cârtiţă meticuloasă? Nu e mai firesc să acceptăm că există reuşite mediocre şi eşecuri nemuritoare? Zborul lui ratat a contat pentru omenire mai mult decât înţelepciunea altora de a rămâne cu picioarele pe pământ.

Poate că noaptea cade, într-adevăr, din ce în ce mai deasă peste bătrâneţea lui Leonardo, însă această noapte ni-l dezvăluie *universal* şi prin proporţiile decepţiilor sale. A visat prea mult pentru ca înfăptuirile lui să nu sufere, s-a lăsat sedus de prea multe ipoteze şi, dacă înţelepciunea este arta renunţărilor, nimeni n-a fost mai puţin înţelept decât el, dar fără acest Leonardo istoria îndrăznelilor noastre ar fi fost mai săracă. Din fericire, n-a fost cumpătat decât în regimul alimentar, auster, aproape vegetarian, pe care l-a urmat toată viaţa. În visuri nu şi-a impus aceeaşi moderaţie. Şi poate de aceea nu pare niciodată trufaş. E îngândurat şi, parcă, puţin trist.

Un singur fel de risipă din viaţa lui Leonardo îmi dă o strângere de inimă. Poate că-i plăcea să facă decoruri pentru jocurile de la curte, costume

de carnaval, edificii de pânză vopsită împodobite cu jerbe de iederă, cu panglici de aur şi crengi împletite frunză cu frunză. Poate l-a satisfăcut uimirea invitaţilor ducelui de Milano care au privit cu gura căscată o emisferă uriaşă cu partea dinlăuntru aurită, presărată cu stele, şi cu cele şase planete aşezate pe piedestaluri învârtindu-se, ori poate i-a gâdilat vanitatea faptul că invitaţii regelui Franţei au discutat multă vreme despre leul mecanic ce deschidea gura când regele îl lovea cu o nuia şi îşi arăta pieptul azuriu decorat cu un crin de aur. Nu există niciun indiciu că a socotit o corvoadă obligaţia de a da strălucire serbărilor organizate de protectorii săi. Şi totuşi, când o asemenea minte îşi risipeşte geniul în fleacuri, în artificii destinate să se veştejească după o zi, e greu să nu ai o strângere de inimă. Michelangelo îi obliga pe papi să-l amenințe cu cârja, nu recunoştea că altcineva decât Dumnezeu sau decât limitele lui putea să-l abată de la misiunea sa fără să se încrânceneze, în timp ce Leonardo pare mulţumit că are prilejul să uite de picturile neterminate. Dar poate că, din când în când, neînţelepţii cei mai consecvenţi au nevoie să fie înţelepţi.

3

În aceeaşi măsură în care lui Rubens nu-i plăcea să lucreze decât înconjurat de admiratori, lui Leonardo nu-i plăcea să lucreze decât fără martori. În plus, el detestă, în declaraţii cel puţin, dragostea. Îl citeşte pe Aristotel când toată lumea îl invocă pe Platon, o pictează pe Gioconda în veşminte modeste într-o vreme care se dă în vânt după podoabe, e un „Faust fără Margareta” într-o vreme în care Rafael se stinge aureolat de legenda că a murit din prea multă dragoste, e singur în mijlocul serbărilor la strălucirea cărora contribuie,

se retrage din lumină în clarobscur, în plină glorie a Renaşterii.

Geniul cel mai misterios al Renaşterii era, ca şi Erasm din Rotterdam, un bastard; fruct al hazardului şi al dragostei. Poate de aceea fructul a fost de o ambiguitate care nu spune nimic precis, nimic restrictiv, dar e cu atât mai grăitoare; ca în clarobscur unde lumina scade pentru a fi mai bogată în sugestii.

Aşa se explică probabil impresia că Leonardo ne avertizează, din singurătatea lui, că „acolo unde există cele mai multe sentimente, există şi mult martiriu, un mare martiriu”; şi că nu toate abisurile sunt la fel de adânci; unele nu au decât adâncimea necesară pentru a te înghiţi dacă aluneci în ele.

NIMIC DESPRE BOSCH

Când omul încearcă să imagineze Paradisul,
obţine imediat un infern foarte convenabil.
Claudel

Nimic nu m-a derutat, poate, ca pictura lui Bosch. Ce sens au vedeniile mirifice, cu luciu opalin, prin care mişună monştri? Şi cine este acest bizar Hieronymus care semnează Bosch, după numele satului său natal, şi care nu arată niciun interes pentru lucrurile normale? Cel mai serios dintre mistici? Sau un eretic afiliat la o sectă secretă? Se distrează înfăţişându-ne coşmare minunate? Se amuză recreând lumea, caricatural, după fantezia lui debordantă? Sau vrea să dea avertismente morale? De ce fiecare smulge cât poate din „carul cu fân”? Oare, numai din plăcerea de a-şi dovedi că poate smulge şi murdării? Într-un autoportret, seamănă cu un alchimist, cu un astrolog, cu un vrăjitor sau, tot aşa de bine, cu un războinic. Poartă un fel de cască din postav şi e îmbrăcat cu o tunică încheiată până la gât. Buzele sunt subţiri, ochii scormonitori, expresia melancolică şi ironică. În lumea lui stranie, e plin de umor şi anxios, esoteric şi exuberant. O lume de monştri uneori, într-o lumină paradisiacă. Sfinţii sunt mai puţin convingători şi totdeauna ameninţaţi. *Grădina deliciilor* e neliniştitoare, în ciuda abundenţei de fructe, de flori şi de păsări.

Infernul nu e lipsit de frumuseţe, iar paradisul pare bolnav. N-are respect pentru natură, în schimb lasă fiinţele să devină accesorii ale peisajului. Nu-i place să individualizeze, şi, pe de altă parte, fiinţele sale imposibile par să spună ceva cunoscut. Fantezia delirează continuu, dar dincolo de acest delir se ascunde parcă un ochi necruţător. Totul e plin de probabilităţi şi de incertitudini, dar altfel decât la Leonardo. Ce e sigur la acest pictor secret? Eu unul nu ştiu. Mă mulţumesc cu o scuză. Nu cred în vestita frază a lui Leibniz pe care tronează raţionalismul secolului luminilor: *Nihil est sine ratione.* „Nimic din ceea ce este nu este fără raţiune”. Ultima vanitate a raţiunii ar fi să recunoască singură că sunt lucruri care o depăşesc.

TINTORETTO FURIOSUL

Cele mai obişnuite moduri de a îmbătrâni sunt trei: uitarea, melancolia şi iritarea.
Eugenio d'Ors

1

Cine a fost la Veneţia ştie. În vreme ce bei o cafea pe o terasă însorită, unde eşti singurul client, sau străbaţi, tot singur, potecile de piatră de pe marginea canalelor, te pomeneşti descoperind că nu întâmplător trupul a stat în centrul picturii veneţiene. În ciuda faptului că eşti ameţit de impresii şi de ispite culturale, laguna îţi exaltă simţurile şi cam tot ce ai citit despre Veneţia ţi se pare puţin. Constaţi că sunt o mulţime de lucruri pe care nu le poţi afla decât aici, în această combinaţie de realitate şi irealitate care-ţi restituie în oglinzi propria imagine îmbătrânită cu câteva veacuri prin palate auguste cu ziduri leproase, pentru ca afară, la lumină, să tânjeşti după ceva nedefinit în vreme ce te uiţi la statuile coclite de vânt, la poduri, la apa care seamănă cu clopotele de bronz înverzit. Tristeţea e, aici, ea însăşi confuză, ca tăcerea în care întunericul şi aurul se amestecă la fel cum s-au amestecat în istoria Veneţiei fastul şi crima; şi, mai ales, în serile de toamnă când vizitatorii sunt puţini şi gondolierii cântă ca să-şi ţină de urât, sunt de ajuns o fereastră

cu flori, un balcon de unde o fată tânără priveşte în zare sau un arbust izbucnit între ziduri, pentru a-ţi da seama că decadenţa Veneţiei n-a reuşit decât să-i tulbure senzualitatea. Nimic nu e cast, inocent, aici. Nici măcar cerul. Totul are un fior vinovat de dragoste şi de moarte. Istoria? *„Signore e signori,* poftiţi, vă rog, în gondolă. Vă voi duce să vedeţi pereţii pictaţi de Tintoretto".

Dar mai amâni întâlnirea cu Tintoretto şi te uiţi în jur. Turiştii se înghesuie la carnavalurile regizate pentru străini, abia au vreme să vadă monumentele pe care li le arată ghidul şi, după ritual, să dea grăunţe porumbeilor din Piaţa San Marco. Căci un anumit gen de romantism se simte dator să onoreze decadenţa Veneţiei. Palatele nelocuite de nimeni, scările de marmură surpate pe jumătate, agonia gondolelor, totul a fost transformat în melancolie de ocazie, în *suvenir,* iar Veneţia se răzbună cum poate împotriva romanticilor în tranzit, epuizându-i, îmbătându-i de senzaţii, silindu-i să asculte cu evlavie serenade desuete demult. Până şi vântul e bătrân la Veneţia, plin de umbre. Seara, pe vreme rea, chelnerii care se plictisesc îl ascultă şi fac planuri să plece şi ei la sfârşitul sezonului undeva pe *terra ferma.* Corăbiile care veneau altădată din Orient nu mai pot fi văzute decât în fresce, zidurile s-au ros, treptele s-au tocit, şi pe multe nu mai urcă nimeni, balurile de odinioară au devenit literatură, ferestrele sunt zidite cu miile şi apa putrezeşte lent pe canalurile atât de des invocate. Eşti în afara istoriei, şi asta unde? Într-un oraş care a mizat totul pe istorie, căci bravii negustori din lagună nu erau dispuşi să amâne pentru mai târziu ceea ce flota, negoţul şi inteligenţa practică le puteau aduce imediat. Ei n-au ezitat să adune cu un aproape desăvârşit prost gust toate bogăţiile care pot să dăuneze rostului unui lăcaş de rugăciune şi, transformând întreaga lor existenţă în spectacol, şi-au învăluit în acelaşi fast victoriile, iluziile, ambiţiile şi plăcerile. Au prădat, şi-au împodobit

palatele, şi-au aurit leii aşezaţi pe socluri şi au încurajat artele. Cutia pentru delaţiuni de la Palatul ducal era sculptată în lemn preţios, iar podul suspinelor, faimosul *Ponte dei sospiri,* avea spărturi pentru ca, trecând, condamnaţii să mai poată vedea o dată laguna şi să mediteze la gloria de a trăi. Acum cutia pentru delaţiuni a devenit obiect de muzeu, iar gondolele au ieşit din istorie, lunecă pe apa canalelor undeva dincolo de timp. Şi tot dincolo de timp privesc leii auriţi de pe soclurile lor. Par gardienii unei somptuoase necropole, unde tot ce-a fost putere, ambiţie, vanitate a devenit joc de umbre în mâna destinului care a înscenat aici una dintre cele mai monumentale farse; i-a dat Veneţiei bogăţie, grandoare, aroganţă pentru a o sili apoi să contemple eşecul proiectului de eternitate ridicat pe piloni; a atras-o să aibă încredere nelimitată în istorie, pentru ca tocmai istoria s-o trădeze.

Dar marea pictură veneţiană a apărut într-o vreme când istoria răsfăţa încă orgoliul dogilor, când nimeni nu se gândea să aştepte de la decadenţă vreo glorie. Flota veneţiană obţinea singură ceea ce mai târziu va trebui să aducă melancolia, iar palatele nu erau muşcate de umbră.

Veneţia credea şi în vanităţile ei, şi în dreptatea ei. Trăia în provocarea pe care o aruncase destinului şi cu aroganţa pe care o au totdeauna învingătorii.

2

Venus n-a ieşit aici din valuri, ci din cada de baie. Ea a devenit o patriciană căreia îi place să fie admirată, mai mult decât să fie iubită, şi nu e nevoie s-o vedem îmbrăcată în veşminte scumpe ca să ne dăm seama că nici ea nu ştie ce înseamnă modestia. E de ajuns s-o privim cum stă pe sofa. Are ţinuta Veneţiei, gusturile Veneţiei, şi se pricepe să pară elegantă chiar goală. Nu mai ţine minte

probabil nimic din serile antice, în schimb cunoaşte, cu siguranţă, ce podoabe preferă femeile din Cinquecento şi ce părere au negustorii veneţieni despre frumuseţe. A învăţat tot ce era de învăţat de la un oraş care niciodată n-a dat dovadă de prea mult tact în dorinţe; oraş de negustori parveniţi care a unit din instinct frumuseţea şi orgoliul; unde nimeni nu râde de cele lumeşti şi nu visează să devină ascet. Veneţia din vremea lui Tintoretto recunoscând o singură măreţie: măreţia trăită. Avertismentele Eclesiastului nu sunt luate în seamă, deoarece veneţienilor nu le-a plăcut să li se aducă aminte că există lucruri mai importante decât ambiţiile şi serbările lor. Ei nu s-au dat în vânt niciodată după ideile pure, le-au preferat închise într-o materialitate grea, somptuoasă; s-au aventurat cu mai puţin entuziasm decât pe mări pe cărările spinoase ale adevărului şi, când au făcut-o, au fost convinşi că adevărul aparţine celui ce deţine puterea. Încât nu e nimic surprinzător în faptul că distincţia dintre virtute şi păcat e aici la fel de greu de stabilit ca hotarul dintre apă şi pământ. Soarele apune în lagună aruncând lungi umbre de regret şi o trenă de lumină melodioasă ca în pânzele lui Giorgione. Ce poate fi mai nepotrivit în aceste condiţii decât să te gândeşti la lucruri abstracte? Zeiţele sunt mulţumite de trupul lor robust, pe care şi-l etalează fără nicio sfială, mândre, fireşte, că pictorii veneţieni, îndrăgostiţi de luxul culorii, fac şi nudurile să fie luxoase.

Uneori, în apoteoza formelor calde şi senzuale se insinuează un fior care tulbură culorile ca o presimţire. Euforia marilor descoperiri geografice se stinge. Tribunalele Inchiziţiei lucrează de mai multe decenii din plin. Copernic a murit şi el când Tintoretto avea douăzeci şi cinci de ani, după ce a detronat pământul din centrul universului şi, odată cu pământul, omul. Lunga decadenţă a Veneţiei a început, dar ea trăieşte încă în aparenţele prosperităţii. Şi, oricum, nu-l poate urma pe

Copernic. Pentru ea, pentru pictura ei, în centrul universului se află în continuare un trup omenesc, reprezentând viaţa în formele ei cele mai pline de dorinţă. Grandoarea se îmbracă în continuare la cel mai bun croitor şi nu întâmplător Tiţian, cu barba lui albă, de patriarh al culorii, viscolit de timp ca Turnul vechii Veneţii, are un aer princiar chiar la nouăzeci de ani. El trăieşte, ca şi Tintoretto, într-un oraş care, având abia ceva mai mult de o sută de mii de locuitori, a reuşit totuşi să devoreze bogăţiile Imperiului bizantin şi să devină centrul economic al lumii. Iar Venerei nici prin minte nu-i trece să se întoarcă vreodată în Olimp. Se simte bine în această Renaştere *de toamnă* (dar ce toamnă!) pe care o trăieşte Veneţia.

Arta veneţiană a urmat destul de fidel filosofia practică a cetăţii dogilor, punând preţ pe valorile ce pot fi sărbătorite. Şi pe urmă, dacă Toscana a născut sculptori, în lagună totul se converteşte în culoare. Până şi lumina. Culoarea se aliază cu flota veneţiană pentru a linguşi vanitatea Veneţiei şi pentru a-i da iluzia că puterea ei va fi eternă. Cine să bănuiască în Cinquecento că într-o zi culoarea va face acelaşi lucru în slujba declinului, slujindu-l cu aceeaşi pasiune cu care a slujit gloria? Lumina umedă îngraşă culoarea, şi nici pe ruine culoarea veneţiană nu renunţă la ambiţiile ei. Desigur, Cézanne exagera afirmând că pictura s-a născut odată cu veneţienii, dar adevărata aventură a culorii a avut loc la Veneţia.

3

Cu atât mai curios e Tintoretto, care o ia înaintea istoriei. Zidurile pe care le vede el nu sunt încă atacate de acrul sărat, marea n-a început decât în culisele destinului lunga ei răzbunare, leii de aur încă nu sunt cocliţi, clopotele bazilicii San Marco anunţă reîntoarcerea din Orient a corăbiilor pline de aur şi de pietre preţioase şi nimic nu

prevesteşte, în afară de neliniştea lui Tintoretto, că într-o zi pe aceste cheiuri nu vor mai forfoti decât romantici de ocazie.

Probabil, Tintoretto însuşi nu înţelegea de ce era mânat de o adevărată patimă posesivă. Gurile rele ziceau că ataca suprafeţe imense fiindcă veneţienii plăteau pictura cu metrul pătrat, dar Tintoretto a dovedit că era în stare să lucreze şi fără plată, numai să fie lăsat să acopere câţi mai mulţi pereţi. Era mereu grăbit, convins că nu poţi deveni mare artist fără a-ţi istovi mâna în fiecare zi. De altfel, a fost supranumit „furiosul" din pricina rapidităţii cu care picta.

Dar există în această „furie" ceva care intrigă. Apostoli care par gondolieri cu corpurile înclinate deasupra ramelor, bătrâni care au fixitatea privirii pictorului, femei care cântă într-un concert, dar fiecare ascultă parcă altă muzică, interioară, o lumină ireală, semănând aceleia pe care o va folosi mai târziu cinematograful, sunt toate acestea din acelaşi secol cu Tiţian? Tiţian e majestuos şi senin. Tintoretto îşi strigă angoasa pe pereţi întregi. Niciunul dintre veneţieni n-a fost atât de lacom de spaţiu şi atât de nestăpânit. El face formele să se întindă ca o velă umflată de vânt. Trupurile devin dramatice, cresc în proporţii, pentru a combate, poate, o panică ascunsă, şi înţelegem foarte bine de ce un fanatic al idealului clasic, ca Burckhardt, vorbeşte de „nu ştiu ce asprime şi barbarie a sentimentului" la Tintoretto. Condotierii decad. O muzică neagră începe să se audă în surdină, anunţându-l pe Rembrandt. O nelinişte din ce în ce mai vizibilă alungeşte figurile, anunţându-l pe El Greco.

4

Adevărul nu se învaţă din cărţi, iar singurătatea nu cere nicio ucenicie. Mă gândesc la asta privind o reproducere a autoportretului lui Tintoretto de la

Scuola di San Rocco. Pe autoportret figurează şi anul când a fost executat. 1573. Tintoretto are, deci, aici 55 de ani. Părul şi barba sunt încă negre, abia înspicate, dar faţa e gravă şi vag obosită. Pictorul îşi ţine mâinile încrucişate, ca pentru rugăciune şi reculegere, şi priveşte în jos. Parcă se uită nu în oglindă, ci în apa lagunei. „Furiosul" e calm acum şi chipul lui are ceva din aerul care învăluie azi palatele din lagună. E un artist singur, prin care renaşte individul în plină epocă de euforii colective. Într-o Veneţie îmbătată de plăcere şi vanitate, mai ales că de la bătălia de la Lepanto n-au trecut decât doi ani, Tintoretto îşi face un autoportret în care fixitatea privirii te intimidează şi te neliniştеşte.

5

Existenţa lui Tintoretto e săracă în evenimente. Şi-a petrecut întreaga viaţă la Veneţia şi n-a făcut decât un drum la Roma, şi acela pus sub semnul întrebării, dar în pictură a gâfâit continuu ca un maratonist în cursă. Unii l-au socotit „un geniu înăbuşit de facilitate" sau „un El Greco fără inimă", ceea ce e nedrept. Amândouă impresiile provin din furia cu care a pictat. E vanitos (legenda pretinde că a aşezat pe peretele atelierului său această deviză: „Desenul lui Michelangelo şi culoarea lui Tiţian"), dar cine şi-a căutat vreodată aici gloria în modestie? Dă trupurilor opulenţe pe care nu le vom întâlni decât la Rubens şi, peste tumultul culorilor, face să plutească, poate fără să vrea, fosforescenţa unui presentiment. În aer, chiar, e ceva nou. Începe oare Veneţia să descopere că gloria nu e eternă, că fastul şi puterea nu sunt de ajuns? Nu, nimeni nu bănuieşte, probabil. Nimeni nu bănuieşte şi poate e bine aşa. Întotdeauna e bine aşa, altfel n-am mai reuşi să iubim ceea ce încă avem. Numai Tintoretto amestecă un negru de funingine în strălucirea culorilor sale. Ceva se

prăbuşeşte în artă înainte de a se prăbuşi în jur. Poate fiindcă arta vede mai departe. „Furiosul" exagerează! – îşi spun veneţienii, siguri că Veneţia e încă destul de puternică pe mări pentru a privi cu încredere viitorul. Dar undeva, în umbră, trecutul se pregăteşte să cucerească oraşul casă cu casă, palat cu palat. Şi, într-o zi, la San Rocco, amintirile vor arunca umbre lungi şi sonore.

Atunci?

Acum.

CĂLCÂIUL LUI AHILE

În acest timp, nici nu ştiu ce vreau şi poate nici nu vreau ceea ce ştiu, ci vreau ceea ce nu ştiu.

Marsillo Ficino

1

Când Parmigianino îşi picta primele tablouri, Rafael murea, şi mulţi au spus că graţia celui după care Roma suspina, neconsolată, renăştea la Parma. Parmigianino însuşi declara că voia să-l egaleze pe Rafael şi chiar credea, se pare, că sufletul marelui pictor din Urbino migrase în el.

Între cei doi pictori, născuţi la numai douăzeci de ani diferenţă, există, într-adevăr, mai multe asemănări. Aceeaşi precocitate. Acelaşi prodigios har al desenului. Aceeaşi eleganţă a liniei. Şi chiar sfârşitul prematur îi apropie. Amândoi au murit la aceeaşi vârstă. 37 de ani.

Dar e suficient să privim ciudatul autoportret al lui Parmigianino, pictat pe un oval de lemn de forma unei oglinzi; ca să rămânem pe gânduri. Ce s-a întâmplat oare? Unde este celebra armonie a Renaşterii? Douăzeci de ani au fost de ajuns pentru ca între Rafael şi succesorii săi să apară o prăpastie?

De regulă, istoriile artei rezolvă nedumeririle prin clasificări. Ele încheie capitolul glorios al Renaşterii, spunând tot ce au de spus despre Leonardo, Michelangelo şi Rafael, după care, înainte de a trece la baroc, deschid un capitol, de obicei sumar, pe care-l rezervă manierismului. În el îi aşază pe Pontormo, pe Parmigianino, pe Rosso Fiorentino şi alţii, artişti consideraţi, dacă nu minori, de mâna a doua în comparaţie cu gloriile dinaintea lor, pictori neliniştiţi, aproape nevropaţi, bizari, care aduc un val de frig metafizic peste bucuriile Renaşterii. Din nevoi de simplificare, autorii istoriilor respective trec peste faptul că Michelangelo i-a supravieţuit lui Parmigianino douăzeci şi patru de ani, că Michelangelo însuşi pare uneori atins de acest val de frig metafizic şi că, oricum, hotarul dintre Renaştere şi manierism e greu de trasat, el taie câteodată în două un tablou ca o linie de umbră. Suntem asiguraţi, în schimb, că manierismul ar fi un simptom de regres, de oboseală care se agaţă de efecte; şi nu lipsesc, uneori, nici aluziile clinice.

Ce-i drept, manieriştii au oferit bune pretexte acestor interpretări. Probabil, nu-i adevărat că Rosso s-a sinucis, însă unele dintre pânzele lui au făcut verosimilă ipoteza. Pontormo sta izolat săptămâni întregi, scriind un jurnal straniu în care se plânge de tot felul de boli şi de spaime. Iar Parmigianino, rămas singur, ia o oglindă convexă şi se priveşte. O aranjează în aşa fel încât îşi vede mâna distorsionată şi uriaşă. Apoi îşi face neobişnuitul autoportret, pe un panou convex, în care identifică tabloul cu însăşi oglinda. Ce rost are această mână monstruoasă? ne întrebăm. Vrea cumva pictorul să demonstreze că distorsiunea e tot atât de naturală ca şi aparenţa normală a lucrurilor? Ori să pună între chipul său şi sine o mână diformă? Şi, la urma urmei, cum se explică această năvală bruscă de aer polar în atmosfera Renaşterii? Ce a îmbolnăvit sufletul pictorilor? De

ce graţia s-a tulburat? Să fie doar o chestiune de temperament sau de modă? Cu neputinţă. Ceva îi uneşte pe aceşti artişti, dar ce?

2

Dicţionarele noastre, fără excepţie, continuă, imperturbabile, să reducă manierismul la „afectare", „artificialitate" şi „formalism", inerţie care face abstracţie de tot ce s-a schimbat între timp în exegeza manierismului şi care are la bază, după câte înţeleg, câteva prejudecăţi.

Una dintre prejudecăţi priveşte, cred, chiar Renaşterea pe care ne-am obişnuit să ne-o reprezentăm ca pe un fel de seră în care toată lumea discuta ca la Academia neoplatoniciană din Florenţa sau şoptea versurile lui Angelo Poliziano. La această imagine idilică a contribuit, fără îndoială, din plin şi pictura. Fra Angelico ne dă uneori impresia că în Renaştere oamenii nu trebuiau să plângă decât din cauza fericirii. Nu plângea el însuşi de fericire pictând o cută din mantia Fecioarei? Dar în era de lumină a Renaşterii pădurile erau, se pare, mai pline de lupi decât în tenebrosul Ev Mediu; în timpul lui Botticelli ei ar fi intrat chiar în Florenţa pe străzi. Botticelli a readus-o pe zeiţa dragostei la ţărm, dar unii autori pretind că în Renaştere misoginismul a luat proporţii fără precedent. Oricum, atunci s-a scris că „femeia este mai amară decât moartea". Undeva am citit că în Renaştere şi credinţa în fantome era atât de puternică încât juriştii se preocupau în mod serios să stabilească dacă atunci când o casă era frecventată de fantome locatarul trebuia să continue să achite proprietarului chiria.

O altă prejudecată, mai plină de urmări, priveşte ideea de decadenţă. Puternici cu adevărat nu sunt cei care îşi ascund slăbiciunile, ci aceia, din spiţa lui Michelangelo, care sunt în stare să le trâmbiţeze. Puternic e cel care are un călcâi al lui

Ahile şi, ştiind asta, are totuşi curaj. Ahile, fără călcâiul lui, n-ar mai fi decât un lăudăros, un fanfaron care se pricepe să lupte. El ni se impune abia prin riscul pe care şi-l asumă. Încât, urmărindu-l cum se avântă în luptă, am putea spune că slăbiciunile noastre apar în miezul forţei noastre. Şi, invers.

Ceea ce ne duce spre o concluzie numai în aparenţă ciudată. Că o criză spirituală, cum e cea vizibilă în opera de bătrâneţe a lui Michelangelo care a pregătit manierismul, nu înseamnă regres. Dimpotrivă, ea era, poate, singurul progres posibil. Ca întotdeauna când reîncepe să-şi pună întrebări, arta se apropie de punctele noastre vulnerabile cu speranţa secretă că va găsi tocmai în călcâiul lui Ahile forţa pe care o caută.

3

Aflat între clasic şi baroc, artistul manierist e, de fapt, un artist aparte, chinuit şi fragil sufleteşte, care a pierdut o credinţă şi încă nu şi-a găsit alta. O caută. Şi o caută cu spaima nesiguranţei de a nu o găsi. El e artistul dintre sărbători. A venit prea târziu pentru a o prinde pe cea dinaintea lui şi prea devreme pentru a o apuca pe cea următoare. Îşi trăieşte de aceea destinul în singurătate, cu unele ciudăţenii. Elegantul Parmigianino a sfârşit ca un sălbatec, cu barba lungă şi părul vâlvoi, şi a trebuit să plece pe ascuns din Parma pentru că se îndatorase prea mult cu experienţele sale de alchimie. Despre Rosso Fiorentino ni se spune că avea o maimuţă pe care o iubea ca pe sine însuşi. Pontormo era ipohondru. Cu toţii sunt altfel decât Rafael. Par obosiţi încă de tineri.

Ar fi greu să-l înţelegem pe Parmigianino în afara acestor caracteristici de artist care nu mai crede în ceea ce a fost, dar nu şi-a găsit încă un alt ideal. Se imaginează în continuare rivalul lui Rafael, dar mâna uriaşă, deformată de oglinda

convexă, se aşază, între noi şi el, dizgraţioasă şi bizară. Ea ne intrigă şi poate tocmai asta a vrut pictorul: să ne fixeze privirea asupra mâinii sale. Ca efectul să fie şi mai sigur, şi-a pus un inel preţios pe un deget. *Noli me tangere,* parcă murmură Parmigianino.

Toate acestea ne pot împinge într-o direcţie greşită. E o artă minoră, înclină unii să creadă, o artă minoră în comparaţie cu glorioasa, senina, armonioasa artă clasică. Renaşterea a fost cântată, idealizată, dogmatizată chiar. În schimb, despre manierişti s-a vorbit cu jumătate de voce, spunându-se că sunt sensibili dar preţioşi, rafinaţi, dar plini de ciudăţenii, frământaţi dar suspecţi de artificialitate. Parmigianino, Pontormo, Rosso Fiorentino ne sunt prezentaţi ca nişte artişti maladivi, suferind de anomalii suspecte.

E adevărat, însă manierismul nu e un stil, ci o stare de spirit.

SCARA LUI PONTORMO

…şi-i era atât de frică de moarte, încât nu voia nici măcar să audă vorbindu-se de ea.

Vasari

În *Depoziţiunea* de la Santa Felicità s-a pictat şi pe sine. Şi parcă Pontormo ne întreabă de-acolo, cu chipul său de sfânt, de ce-l deranjăm. Zgomotele îl tulbură. El nu deranjează pe nimeni, stă în singurătatea lui ca pe o insulă, de ce nu înţeleg curioşii că nu vrea să audă nici laudele lor? Pare, încă, sub şocul unor experienţe pe jumătate uitate, de care nu vrea să-şi aducă aminte. Se gândeşte, poate, la bolile care nu-i dau pace. Sau, poate, la ceea ce urmează să picteze. Nu ne-au spus biografii săi că, uneori, apucându-se de lucru, se gândea atât de adânc la ceea ce avea de pictat încât rămânea scufundat în gânduri toată ziua fără să spună nimic? O clipă avem senzaţia că acest chip e o rană, o imensă rană. Şi poate nu ne-am înşelat. Ochii fixaţi spre un punct pe care n-avem cum să-l zărim sunt neliniştitor de imobili. Ochi de om cu sensibilitatea ultragiată, în care teroarea se naşte uşor. De la contemporanii lui ştim că fugea ori de câte ori vedea un mort. Şi nu se ducea niciodată în locuri unde se aduna lume, pentru a nu fi înghesuit. De altfel, singurătatea i se citeşte în ochii tragici şi blânzi la fel de bine ca în cele

douăzeci şi trei de pagini, nu mai multe, care reprezintă, cum arată Hocke, „cel mai bizar jurnal din câte a lăsat vreodată în urma lui un artist european”.

Cine nu le-a parcurs nu şi le poate imagina. Pictorul nu se confesează, nu acuză, nu explică nimic. Inventariază sec tot ce mănâncă, tot ce-l doare şi tot ce lucrează. Spune că în cutare zi s-a simţit rău, că a avut ameţeli, că sâmbătă i-a crescut febra şi n-a dormit deloc, că luni a avut dureri mari în trup, dar că joi a putut lucra din nou, că a fost o lună în care a plouat în fiecare zi de se umflau uşile şi se umezeau pereţii, că timpul acesta a adus cu el o gripă nimicitoare, din cele care ucid repede, că în ziua de 15 Bronzino a venit la el acasă să-l caute, „dar eu m-am ascuns fără ca el să mă poată găsi”, că luni a plouat toată ziua cu tunete mari şi fulgere, că noaptea a bolit, iar a doua zi n-a mai putut lucra. Dincolo de aceste detalii nu există nimic. Doar singurătatea unui om care poartă în el ceea ce azi am numi „răul secolului”. Şi totul pe un ton şoptit, fără să se plângă nimănui, fără să se adreseze nimănui. În fiecare seară, se întinde în pat, îşi ascultă inima şi, deodată, îl cuprinde, ca o sudoare rece, neliniştea. Dacă nu va exista „mâine”? Încearcă să picteze. Apoi renunţă. Ia caietul şi scrie. Bineînţeles, după ce a tras scara.

Această poveste cu scara merită să fie amintită. Ea ni-l dezvăluie pe Pontormo mai bine decât orice altceva. Moralizatorul Vasari, gata totdeauna să admonesteze greşelile altora şi să-i pună în gardă pe tinerii pictori, relatează uneori câte un asemenea amănunt profund semnificativ care ne face să-i iertăm aerul de pedagog destoinic şi cuminte. Iată ce scrie: „În camera unde dormea şi uneori lucra, se ajungea pe o scară de lemn, pe care, odată intrat, Pontormo o trăgea în sus cu ajutorul unor scripeţi, astfel încât nimeni să nu poată sui la el fără voia ori ştiinţa sa.” Dacă toţi manieriştii au avut unele ciudăţenii, Pontormo a

fost, probabil, cel mai ciudat şi, totodată, cel mai explicit. Gestul său de a trage scara e aproape un simbol. Scara îl lega de lume şi, în acelaşi timp, îl despărţea de ea. Retras în camera sa, ca într-o cetate medievală care îşi ridica podurile, el refuză săptămâni întregi să-şi vadă puţinii prieteni. Vasari se grăbeşte să fie înţelegător. „Cât despre singurătate, scrie el, eu am auzit totdeauna că ar fi cea mai bună prietenă a studiului. Şi chiar dacă n-o fi aşa, nu cred că trebuie să dojenim peste măsură pe acela care trăieşte după felul său de a fi.” Dar condescendenţa lui Vasari e floare la ureche pe lângă „minunatele urlete” cu care alţii l-au întâmpinat pe Pontormo.

UN CRETAN ÎN SPANIA

Atunci nu-ţi mai rămâne decât să-ţi închipui că forţa gravitaţiei care-l trage spre pământ ar fi, dacă răstorni imaginea, forţa care îl face să cadă spre cer.

Salvador Dali

1

„Grecia explică totul în ce mă priveşte”, spune El Greco într-un roman care-i evocă viaţa. Afirmaţia mi se pare mult prea categorică. Departe de a explica totul, Grecia vine cu o singură explicaţie importantă la lămurirea destinului acestui pictor, grec după origine şi spaniol după suflet: faptul că el s-a născut în insula Creta, patria labirintului.

De ajuns, totuşi, pentru a confirma că avem totdeauna un tată şi o mamă, cum zicea Degas.

2

Satul Fodele e situat la vreo douăzeci de kilometri distanţă de Iraklion. La Fodele – spune toată lumea în Creta – s-a născut El Greco şi mai există acolo casa unde pictorul a văzut lumina zilei. Erudiţii nu împărtăşesc această certitudine, Fodele e din ce în ce mai puţin citat ca posibil loc

de naştere al lui El Greco, dar cum să rezişti ispitei de a merge până acolo, aflându-te în Creta?

Maşina a mers un timp paralel cu ţărmul stâncos. Mă gândeam că El Greco a regăsit la Toledo peisajul arid al Cretei natale, peisaj extenuat parcă de lumina gălăgioasă ce cădea peste piatra goală, îmbătrânită sub un cer tânăr şi aproape funebră sub focul amiezii. Măslinii, rari, şi iarba sumară nu izbuteau decât să pună şi mai mult în relief goliciunea pietrei. Colinele păreau descărnate, ca nişte schelete de zei calcinate de soare şi tocite de nisipurile timpului. După vreo cincisprezece kilometri, am părăsit şoseaua care se îngâna cu marea, intrând pe un drum îngust, rău asfaltat, care se afunda şerpuitor în universul de piatră. „Spre casa unde s-a născut pictorul Domenico Theotocopuli", scria pe un indicator. Dar, pe nesimţite, domnia pietrei a fost uzurpată de o vegetaţie abundentă. La un moment dat, şoferul a oprit maşina, s-a dat jos şi ne-a făcut semn să coborâm. Nu înţelegeam ce vroia. Ne arăta ceva nedefinit deasupra unei păduri încâlcite care începea în dreapta noastră şi continua, dincolo de vale, pe un povârniş. În sfârşit, am priceput că nu se putea ajunge cu maşina la „Casa lui El Greco". Trebuia s-o luăm pe jos prin amestecul de pădure, plantaţii şi bălării. În uriaşa pată verde nu se distingea decât ceva ce părea să fie turnul unei biserici. „Casa", ne-a precizat şoferul, se găsea nu foarte departe de această biserică. Puţin mai sus. Între timp, el, după ce va bea o cafea în sat (unde era satul?), se va întoarce să ne aştepte în drum.

Am pornit, deci. Ne-am rupt câte un băţ de bambus cu care făceam zgomot, cum ne învăţase şoferul, ca să alungăm viperele, am trecut o apă ce semăna cu un mic râu de munte şi după vreun sfert de ceas eram în plin labirint vegetal. Nu mai exista nicio potecă sigură. Trebuia să mergem la întâmplare prin plantaţii de lămâi şi portocali aproape sălbăticite, invadate de mărăcinişuri, de

cactuşi înalţi şi de tufe de bambus, o vegetaţie prolixă care nu te lăsa să vezi decât la câţiva paşi înainte. Turnul bisericii nu se mai zărea şi nu mai ştiam dacă mergeam în direcţia bună. Într-un amestec de hazard şi improvizaţie, ne-am continuat totuşi drumul printre arbuşti cu flori grase şi puternic mirositoare, care ne făceau să uităm de vipere. Nimeream uneori în râpe unde orice iluzie de cărare dispărea şi trebuia să căutăm alta, dădeam peste grămezi de pietre, urme de foc, dar nici urmă de casă. Două capre care păşteau şi care au întors mirate capetele spre noi au fost primul semn că „labirintul" acesta nu era chiar pustiu. Într-adevăr, după câţiva paşi am zărit un om care curăţa un şanţ. Ne-am apropiat şi am zis doar atât: „El Greco". Parolă şi întrebare totodată. Omul a făcut acelaşi gest ca şoferul şi în clipa aceea am descoperit că eram foarte aproape de biserică. Dar n-a trecut mult timp şi dilemele au reapărut. Biserica, sau mai degrabă capela, era pustie şi părăsită. O cărare, în stânga, se îneca în pădure. Alta, mai largă şi mai umblată parcă, suia spre dreapta. Am pornit pe aceasta din urmă şi ne-a trebuit ceva timp să ne dăm seama că ne-am înşelat. Acum rătăceam ba la dreapta, ba la stânga, şi aproape pierdusem speranţa de a găsi ce căutam când, privind în jos, am zărit pe coastă, ascunse între bălării şi arbori, ruinele unei case. Presupusa „casă El Greco" nu era aşadar un muzeu, ci o amintire. Timpul a cruţat în ea doar temeliile şi o parte din ziduri, înverzite de iarba care le acoperă şi frecventate de şerpi. Am coborât, fără să mai căutăm altă potecă, şi am făcut câteva fotografii. După care am plecat.

3

Nici actuala „Casă El Greco" din Toledo nu e casa în care a locuit pictorul. Cea adevărată nu mai există demult. Pe locul ei e o piaţă publică şi

numai ambiţia toledanilor de a da un adăpost legendei cretanului a redus la tăcere obiecţiile erudiţilor. Şi osemintele lui El Greco au dispărut, după câte ştiu, ca şi ale altor artişti spanioli: Cervantes, Lope de Vega, Velásquez sau Calderon. Şi chiar numele a străbătut secole de eclipsă. Angoasele lui El Greco n-au interesat rigoarea secolului al XVIII-lea. Celebritatea lui e recentă şi nu-mi dau seama ce anume a determinat secolul XX să se intereseze de un pictor neliniştit şi bizar. Fervoarea? Ar fi greu să vorbim despre aşa ceva azi. Misterul? Rar un secol mai dispus să vorbească despre taine pe care nu şi le doreşte decât ca panaş. Fiorul tragic, poate? Nu cred.

În schimb, pot să mă minunez de uşurinţa cu care unii judecă, încă, pictura după criterii străine artei. Numai aşa îmi explic câteva experienţe curioase care s-au făcut cu tablourile lui El Greco. Au fost fotografiaţi nebuni de la ospiciul din Toledo şi comparaţi cu apostolii lui El Greco, pentru a se dovedi că pictorul s-a slujit de alienaţi pentru unii din sfinţii săi. Comparaţiile n-au dus, bineînţeles, la nimic. Un medic spaniol a fotografiat câteva portrete ale lui El Greco în care a corectat alungirea formelor, pusă de el pe seama astigmatismului, aducându-le „la normal”. Aceasta în dorinţa de a demonstra că bizara alungire nu ascunde decât o boală de ochi şi că, eliminând deformarea produsă de astigmatism, putem obţine figurile cum le-ar fi pictat El Greco sănătos. Însă, comparând imaginile originale cu cele corectate, nu e prea greu să-ţi dai seama că, odată cu deformarea, a fost înlăturat şi misterul figurilor respective. „Normale” ele au devenit banale. Şi ce să credem, în fond? Că fascinaţia figurilor lui El Greco e rezultatul unui accident? Despre astigmatismul lui El Greco s-a vorbit atât de mult încât s-a observat pe bună dreptate că „s-a vorbit prea mult”. De altfel, expertizele cu raze X au

dovedit că adesea personajele au fost alungite în faza finală şi, prin urmare, alungirea a fost voită.

În *Înmormântarea contelui de Orgaz,* El Greco s-a reprezentat şi pe sine printre personalităţile oraşului prezente la eveniment. E îmbrăcat ca un nobil spaniol autentic şi ridică mâna dreaptă până la înălţimea gulerului de dantelă. Gestul e oarecum forţat, n-are nicio justificare, dar mâna e atât de expresivă încât fără voie facem şi noi comparaţii. Ne amintim că lui Goya nu-i plăcea să picteze mâini şi că s-a folosit de toate tertipurile pentru a evita sau a micşora această obligaţie. În schimb, El Greco e fascinat de mâini. Nu pierde niciun prilej ca să ne arate acele ciudate, unice, „mâini înaripate", cum le numeşte Unamuno. Sunt aşezate uneori pe inimă, ca pentru a ne spune că ele traduc limbajul pasiunii, alteori izbucnesc într-un elan mut. Au o elocinţă cu totul neobişnuită şi nu se întind niciodată să culeagă ceva ori să mângâie. Tânjesc să zboare. Şi parcă din pricina lor oamenii se alungesc; uneori atât de mult încât, ca să încapă în tablou, trebuie să îngenuncheze. Sfinţi cu ochii aburiţi de extaz, cavaleri cu siluete oscilante şi cu feţele ascuţite, uşor asimetrice, aşezaţi de obicei sub un cer gol, nebulos şi ars, dau impresia că se simt exilaţi pe pământ.

E arbitrar El Greco prin formele sale alungite care nu respectă proporţiile comune? Dumnezeule, dar Don Quijote nu e arbitrar? Nu-şi permite el să vadă lumea altfel decât cei din jurul său, după propria sa logică? Don Juan nu e arbitrar? Pasiunea însăşi nu e arbitrară? Şi observaţi dansul spaniol. El este, în acelaşi timp, explozie şi însingurare. Flacără care arde, la fel de aproape de ţipătul vital şi de ţipătul de moarte. Oare nu e şi Spania astfel? Când tace, Spania tace ca Velásquez. Nu scoate nicio vorbă. Când izbucneşte în râs, o face în hohote, ca Goya. Iar când aspiră spre ceva o face ca El Greco. Arzând de fervoare. Nimic nu e moderat în pictura spaniolă, pentru că

nimic nu e moderat în sufletul spaniol. Şi mă mir că Filip al II-lea, care nu era un diletant în materie de gust, n-a înţeles câte lucruri îl apropiau de străinul respins la Escurial.

4

Dar poate că acesta nu e decât un paradox în plus într-o ţară şi aşa plină de paradoxuri. Spania nu era deschisă spre lume şi totuşi a spart orizonturile cu caravelele ei. Nicăieri Dumnezeu n-a fost mai brutal şi mai sângeros ca în Spania unde a fost cel mai mult invocat. Soarele Spaniei e violent şi trist. Ca zidurile Escurialului. Inchiziţia a apărut pe un pământ scăldat de lumină. La Toledo, oraşul adoptiv al cretanului, soarele arde piatra, dar umbrele sunt adânci şi sonore. Amiaza e ascuţită şi scânteietoare ca sabia de Toledo, dar noaptea, probabil, într-un asemenea oraş nu mai eşti sigur dacă paşii care sună pe caldarâm sunt cei de azi sau de ieri. De ieri şi de totdeauna, pentru că Spania este, cum o caracteriza Kant, o ţară a strămoşilor.

Nimic surprinzător în faptul că într-unul din autoportretele sale El Greco are aerul unui conchistador. N-avem de unde şti ce a vrut să cucerească acest conchistador cu ochii plini de toată tristeţea Spaniei, dar un fapt e sigur: soarta a făcut o alegere fericită trimiţându-l pe Cretan la Toledo. Nicăieri gentilomii şi apostolii lui El Greco n-ar fi găsit un oraş mai potrivit pentru ei.

Există o grandoare a aridităţii pe care Toledo, aşa cum ni-l înfăţişează El Greco în *Panorama şi planul oraşului Toledo,* o are din plin. Stânca gălbuie şi secetoasă pe care e construit oraşul se continuă cu un halo de mister, în ziduri şi în turnuri, într-o lumină care e a unui seceriş de piatră. Cei câţiva arbori şi petele verzi din jur nu fac decât să pună în relief zidurile martirizate de soare, unde vântul trebuie că-şi amplifică sunetele

izbindu-se de piatra goală. E Spania în această singurătate luminoasă, în acest amestec de soare, pasiune şi tăcere. Spania în care, din chilia sa întunecată, Filip al II-lea poruncea, între rugăciuni, măceluri. Spania unde Velásquez va trebui să beneficieze de favoarea regală pentru a-şi îngădui să picteze, aproape pe ascuns, un nud fără să rişte închisoarea, exilul şi confiscarea averii. Spania în care Cervantes la cincizeci de ani, copleşit de dezamăgiri, scrie cea mai frumoasă epopee a iluziei. Spania secretă, aspră, melancolică şi neîndurătoare.

„Creta i-a dat viaţa şi penelurile, Toledo o patrie mai bună", sună versul lui Paravicino. Adică o patrie care să încurajeze partea cea mai adevărată din el şi să-l ajute s-o exprime. Ce ar fi devenit El Greco dacă, în loc să fi plecat din Italia în Spania, el ar fi rămas la Roma sau la Veneţia? Până la treizeci de ani nu crease nimic decisiv. Se povesteşte că în perioada când pictorul s-a aflat la Roma cineva care a vrut să-l scoată la plimbare, într-o zi cu soare strălucitor, l-a găsit închis în casă, cu perdelele trase la geamuri pentru ca lumina de-afară să nu-i tulbure lumina interioară. Adevărată sau nu, această întâmplare ne spune multe despre enigma grecului devenit primul pictor al sufletului spaniol, poate chiar împotriva voinţei lui, dacă ne gândim că toate cărţile sale de căpătâi erau greceşti.

Şi nu e *Panorama şi planul oraşului Toledo* un fel de autoportret? Pictorii îşi găsesc întotdeauna peisaje care li se potrivesc şi care îi exprimă.

CAPUL LUI GOLIAT

Eul este detestabil… dar e vorba de cel al altora.

Paul Valéry

1

Mi-l imaginez pe Caravaggio la Judecata de Apoi, învinuit că şi-a căutat sfinţii prin taverne şi că a încălcat bunele precepte, potrivit cărora nu e indicat ca un martir să semene cu un jucător de zaruri. Ce ar putea răspunde? Probabil, messer Caravaggio ar pretinde, cu binecunoscutul lui ton impertinent, că însuşi Creatorul, când s-a hotărât să lase omului posibilitatea de a crea, s-a gândit cu siguranţă nu la artişti dotaţi cu bună cuviinţă, ci la artişti dotaţi cu talent. Câte tablouri proaste au fost, oare, pictate de artişti cu frica lui Dumnezeu şi a clienţilor, care nu şi-au îngăduit nicio nesocotinţă, dar n-au avut har? Destule. Prea multe. „Ei bine, ar zâmbi, poate, ticălosul, la atâta talent cât am avut eu, merit să mi se ierte păcatele.” Profitând de ezitarea Judecătorului, messer Caravaggio şi-ar lua un aer de o neruşinată ipocrizie pentru a azvârli o provocare încă şi mai îndrăzneaţă: „Preabunul Dumnezeu a greşit lăsând să existe atâţia inşi mediocri. Ei nu mi-au iertat în primul rând talentul

şi abia în al doilea rând caracterul. Or, în privinţa operei mi-am dat toată străduinţa.”

Da, desigur, desigur. Michelangelo Merisi, zis Caravaggio, „pictor fără domiciliu stabil”, cum sunase un denunţ împotriva lui, şi-a presărat drumurile şi cu scandaluri, şi cu capodopere. Chiar şi firile mai cucernice au fost nevoite să conceadă că „derbedeul” era foarte talentat. E adevărat că picta cu sabia alături şi că-şi dorise titlul de cavaler numai pentru a avea dreptul să poarte şi pe stradă sabie, deoarece era totdeauna utilă într-un scandal, într-o încăierare sau, mă rog, într-un duel, dar să-şi ceară iertare? Niciodată n-a făcut aşa ceva. Când i se reproşa că-şi făcea de cap şi nici nu era destul de discret, era gata totdeauna să-i râdă în nas moralizatorului: „Nu-i nimic, după ce voi muri voi fi discret. De o discreţie absolută. Până atunci mă mai joc.” Aşa că nu s-ar căi probabil nici la Judecata de Apoi.

2

„Scandalagiului” i-a plăcut să trăiască mereu pe o muchie de cuţit, rivalizând în impertinenţă cu Benvenuto Cellini. Pe unde a trecut, a despărţit lumea în două, ca un incendiu, ca o molimă sau ca o spaimă a spiritelor conformiste. Unii, fiindu-i partizani înfocaţi. Alţii, duşmani de moarte. A entuziasmat şi a iritat în aceeaşi măsură, făcând imposibilă neutralitatea în jurul lui, la Roma, la Napoli, în Malta, în Sicilia, peste tot. La nevoie, era gata să-şi apere onoarea de a nu fi ignorat, crestându-i, cu vârful săbiei, obrazul sau umărul celui care nu se decidea dacă trebuia să-l admire ori să-l deteste.

În anul când a venit la Roma, adolescent încă, nu mai exista niciunul dintre „monştrii sacri”. Or, apariţia unui talent atât de impetuos a stârnit panică în rândul celor ce se pregăteau să acapareze toate comenzile şi să înhaţe gloria de succesori ai

lui Michelangelo şi Rafael. Ei au început să se revolte împotriva „veneticului”, a „vagabondului fără maniere şi fără măsură” care nu se mulţumea să se aşeze alături de ceilalţi la bancherul gloriei, le spunea de la obraz că nu recunoaşte ca rival pe nimeni, că nu vrea să împartă gloria cu nimeni. Nici cu cei care muriseră. Când era sfătuit să meargă la Vatican să vadă frescele lui Michelangelo şi „stanzele” lui Rafael, declara că nu vroia să fie influenţat.

Adversarii aveau, deci, motive întemeiate să completeze rapoartele poliţiilor cu reproşuri artistice. Unde s-a mai văzut un profet cu picioarele nespălate? Sau un apostol obosit de drum, arătând ca un biet cărăuş ce se odihneşte? Nu înjoseşte asta pictura? În replică, acuzatul dă cu tifla. El crede că sfinţii n-au nevoie să fie îmbrăcaţi în mătăsuri şi că principala calitate a unui profet nu e aceea de a fi bine hrănit. Lui nu-i place stilul pompos. N-a vrut să ascundă degetele noduroase ori hainele uzate. N-a vrut să se folosească de culoare ca de un fard. Ceea ce l-a atras a fost nu frumuseţea, ci adevărul. E oare vina lui că adevărul li s-a părut unora vulgar? Asta e, ar încheia messer Caravaggio, tuşind şi bucurându-se ca o puşlama că nu e pe gustul tuturor.

3

Din tenebrele care dau târcoale ca o ceaţă neagră *Martiriului sfântului Matei,* se desprind, chiar în centrul tabloului, două chipuri: martirul, doborât la pământ, deschizând braţele; şi, călăul, gol, sinistru şi viril, ridicând lancea. În rest, martori. Fiecare reacţionând în felul său. Unul, cu pălăria împodobită cu pene, priveşte aproape amuzat. Altul, pe jumătate răsturnat la pământ, ca să vadă mai bine, e numai ochi şi urechi: nu vrea să piardă niciun amănunt. Întors cu spatele, un spectator se fereşte parcă, rămânând totuşi pe loc.

Un băieţandru, probabil unul din nenumăraţii vagabonzi care rătăcesc prin Roma acestui început de Seicento, ţipă: e îngrozit şi fuge. Şi tocmai în partea cealaltă, în spatele călăului, distingem un bărbat căruia nu i se vede decât capul. Un ins cu părul negru, răvăşit, cu mustăţile lăsate în jos şi barba scurtă, având ceva de pirat în aerul lui. Un chip întunecat, pe care violenţa se amestecă în mod bizar cu tristeţea. Cine e acest martor? Nu seamănă cu Caravaggio însuşi? Ba da, se pare că da.

Fără îndoială, scena, aşa cum o vedem, s-a putut petrece în Roma, pe stradă sau chiar într-o tavernă. Dar ceea ce ne interesează acum e martorul care seamănă cu Caravaggio. Are tenul închis, ochii vii şi sumbri. Da, se pare că nu ne-am înşelat. În plus, din câte ne dăm seama, e mai scund decât ceilalţi. De aceea s-a aplecat într-o parte, ca să vadă mai bine, cum fac curioşii când nimeresc peste ceva care-i interesează. E oare cel mai liniştit dintre martori sau e doar o impresie? În gesturile altora se distinge o reacţie. Un început de încântare sau un început de groază. În schimb, Caravaggio priveşte netulburat. Lumina îi cade pe faţă. Îi scaldă trăsăturile aspre. Ce gândeşte, de fapt? E dezgustat sau amuzat de ceea ce se vede? E de partea călăului sau a victimei? E indiferent? Sau abia a venit şi încă nu s-a lămurit ce se petrece? Pe faţa lui nu se citeşte nimic sigur; nici satisfacţie, nici oroare.

Tenebrele care îi învăluie chipul le recunoaştem; sunt aceleaşi umbre infernale pe care lumina le sfâşie ca un jet în aproape toate tablourile lui. Dar aici ele par să aibă şi altă semnificaţie. Că însăşi viaţa lui Caravaggio e învăluită în ele. De aceea, martorul enigmatic ne intrigă şi mai mult. Ce a fost, în fond? Un asasin, cum zice Stendhal? Un aventurier? Un plebeu turbulent care visa să umble îmbrăcat în mătase, cu sabia atârnată la şold? Şi care, neaşteptând titlul de cavaler ce dădea dreptul

la sabie, o purta încă de la Roma, ilegal, în ciuda ordinelor exprese ale papei? A fost un temperament prea coleric şi excesiv ca să nu aibă duşmani? Sau un înnoitor prea impetuos şi iconoclast pentru a fi înţeles de toţi? Ce ascunde acest martor cu părul în dezordine, ca viaţa lui?

Cu siguranţă, Caravaggio n-a fost un înger. Chiar dacă au exagerat cei care pretind că era gata în orice moment să-şi facă dreptate cu pumnii, viaţa lui rămâne un roman negru, iar Caravaggio rămâne omul picturii sale. Certuri, încăierări, sfidări aruncate la tot pasul, tapaje nocturne, prietenii dubioase, aversiuni pătimaşe, procese, întâmplări încâlcite, în care uneori a curs sânge, protectori influenţi, duşmani neînduplecaţi, furii, o existenţă trăită între glorie şi autodistrugere, nimic nu lipseşte din acest destin fulgurant şi straniu care a dat de furcă şi poliţiei, şi judecătorilor postumi. „A trecut toate punţile" s-a spus insinuant, s-a înhăitat cu beţivii, cu jucătorii de cărţi, a intrat în conflict şi cu cei care nu-l înţelegeau, dar şi cu dreptul penal. Vanitos, nu recunoştea alt maestru în afară de natură. Insolent, striga asta pe toate cărările. Caravaggio era sortit, ca şi pictura lui, să displacă spiritelor moderate. Şi e greu de spus ce a provocat mai multe scandaluri: tablourile lui sau isprăvile lui. Nu, martorul nu arată a gentilom, în ciuda faptului că nu şi-a dorit, probabil, nimic mai mult decât să se poată întoarce într-o zi cu însemne de cavaler în satul de la care îşi luase numele: Caravaggio.

4

Autorii de biografii romanţate încearcă acum, observ, să-l spele de păcate. Ne descriu un adolescent lombard, venind sărac şi plin de visuri la Roma; egalându-i pe Rafael şi pe Giorgione fără să le fi văzut operele; invidiat de pictori al căror ucenic a fost sau ar fi putut să fie; simţindu-se

privit pieziş, fără să înţeleagă de ce, într-o Romă care se dădea în vânt după tablouri cu fructe şi trăia sub tirania suavă a gloriei lui Rafael; şi triumfând cu geniul său precoce asupra reticenţelor şi adversităţilor. Dar, probabil, aceşti autori de biografii romanţate l-ar fi făcut pe Caravaggio să izbucnească în râs. Cum să nu înţeleagă el de ce era privit pieziş când nu evita nimic din ceea ce îi putea împinge pe alţii să-l duşmănească? Provocări, insulte, strigăte care îi făceau pe artiştii mai vârstnici să devină palizi, de genul „Eu sunt cel mai important pictor al Romei", bătăi. Trecuse vremea când Rafael parcurgea străzile condus de o ceată de admiratori cuviincioşi. Acum, admiratorii lui Caravaggio erau, ca şi el, clienţi ai tavernelor, jucători de zaruri, temperamente iuţi, secondându-l pe pictor şi în sfidarea prejudecăţilor, şi în încăierări. Şi ce e gluma asta că se răzvrătea împotriva nedreptăţii? Pentru el exista o singură dreptate. Aceea care îi convenea. Şi, în primul rând, dreptatea artei sale.

Caravaggio face parte dintre cei care înfruntă obstacolele convenţionale cu aceeaşi uşurinţă cu care îşi distrug viaţa. El refuză să îmbrace sfinţii în haine scumpe ca Rafael. Impertinent, îşi caută profeţii prin cârciumi. Pictează apostoli desculţi, cu picioarele umflate şi murdare, cu hainele ponosite, aproape cerşetori, şi nu se da înapoi să insiste, cu un realism brutal, asupra ridurilor. Cum spunea cineva, sfinţii lui Caravaggio sunt pictaţi astfel încât îţi piere pofta de a te ruga în faţa lor. Firile cucernice sunt consternate. Adversarii se revoltă. Cum îşi permite necioplitul acesta pripăşit la Roma să trateze astfel subiectele sacre? Profeţi care seamănă cu nişte hamali. Îngeri cu picioarele strâmbe. Sacrilegiu, strigă unii indignaţi. Caravaggio nu se tulbură. El nu se consideră un pictor al Idealului, ci un pictor al Adevărului. N-a ascuns niciodată această ambiţie, indiferent ce a pictat.

La început, a dormit sub porticurile Romei şi a dat uneori desene pentru fructe ca să-şi potolească foamea. Nu-l cunoştea nimeni. Era abia un adolescent, dar avid de glorie, grăbit. Apoi, numele său a ajuns să fie pomenit din ce în ce mai des. Amatorii de pictură şi de scandaluri se interesau de el. Poliţia mai puţin, e adevărat, în primii ani. De aceea nu se ştie dacă în urma unei răni sau a unei boli a avut o stare de convalescenţă. Când a pictat *Bacchus bolnav.* Un autoportret, probabil.

Bacchus bolnav e un adolescent, poate vagabond, care s-a îmbolnăvit de malarie şi care întoarce spre noi un chip răvăşit de febră şi de friguri. Pielea are un aspect nesănătos, iar umbrele îi învineţesc buzele şi degetele mâinii drepte care strâng un ciorchine de struguri, simbolul vieţii. Dacă Bacchus ar strânge mai tare, pieliţa strugurilor ar plesni, iar mustul i s-ar prelinge pe degete ca o şuviţă de sânge. De aceea zeul ţine ciorchinele în mână cu o infinită tandreţe. Ceva ca o mirare copilărească alunecă pe faţa lui. Bacchus a descoperit moartea şi ne priveşte cu ochi mari, abătuţi, umbriţi de panică. Nu e privirea unui zeu aceasta. Sau e privirea unui zeu bolnav, care a aflat că se teme şi că stă pe ruinele mitologiei. Din grădinile Olimpului n-a mai rămas decât cununa aşezată peste părul negru.

De aici nu mai e decât un pas până la neruşinare. În tristeţea şi febra bolii, a apărut o sclipire obraznică de bucurie. „Sunt încă tânăr”, se gândeşte parcă zeul. Şi, probabil, dacă i-ar lua cineva strugurii sau cununa, s-ar înfuria şi ar sări la bătaie, în ciuda faptului că e slăbit de boală.

5

În mai 1606, undeva în apropiere de Campo Marzio, la Roma, are loc o încăierare în urma unei neînţelegeri la un joc. Sunt patru de o parte şi patru de altă parte, cei care se bat. Între ei Caravaggio

căruia nu-i trebuie mult ca să se înfierbânte. O vorbă. Un gest. În clipa următoare, sabia îşi face apariţia. La un moment dat, adversarul său, lovit, cade şi nu se mai ridică. E mort. Pictorul e, şi el, rănit la cap. Sângerează. Prietenii îl iau de la locul încăierării şi-l duc la un spital pentru a fi bandajat. Interogat acolo, de un notar, Caravaggio neagă totul. „M-am rănit eu însumi cu sabia mea căzând în stradă, declară el, şi nu-mi amintesc nici unde s-a petrecut asta, nici dacă mai era cineva acolo." Notarul insistă. Dar pictorul replică sec: „Nu mai am nimic de spus." Câteva ore mai târziu fuge din Roma şi se refugiază la un castel al prinţului Colonna unde stă ascuns. Aşteaptă acolo iertarea papei. Şi între timp îşi aminteşte, poate, tabloul în care-l pictase pe David ţinând în mână, însângerat, capul lui Goliat. Nu sângele, nu obrazul livid, acoperit de tristeţea morţii, îi înfiorase pe cei care priviseră tabloul, ci un fapt cu totul bizar: capul lui Goliat era capul lui Caravaggio însuşi! Un autoportret! În faţa unei asemenea dovezi de umor macabru se vorbise mult despre caracterul lui Caravaggio, fără să bănuiască nimeni însă că, într-o zi, autoportretul acesta ar putea să pară aproape profetic.

Dar papa e furios. Caravaggio i-a înfruntat ordinele. În plus, Paul al V-lea nu e atât de atras de artă ca predecesorii săi. Nu mai e vremea când Michelangelo îi putea înfrunta pe papi pentru că papii nu se puteau dispensa de el. Şi apoi, duşmanii lui Caravaggio se agită. Vorbesc de răzbunare, de intransigenţă. În sfârşit, a venit vremea socotelilor, gândesc ei. Şi chiar o spun. Caravaggio nu trebuie să revină niciodată la Roma. Şi e de la sine înţeles că în viesparul acesta care zumzăie ar fi dificil un gest de clemenţă.

După câteva luni, pictorul se decide să plece la Napoli, cu speranţa că vor veni totuşi pentru el şi vremuri mai bune. Aici lucrează şi, mai ales, aşteaptă. Dar o altă dispută îi înrăutăţeşte situaţia.

Fuge în Malta. Aici pictează din nou. Face portretul Marelui Maestru al Ordinului cavalerilor de Malta şi e primit în rândurile cavalerilor acestui ordin. În sfârşit, e cavaler. Dar niciun semn de la Roma. Şi, vai, intervine iarăşi un accident. Pălmuieşte pe unul dintre nobilii cavaleri, ultragiu care îl aruncă în închisoare. În împrejurări misterioase, evadează şi fuge în Sicilia. Mai întâi la Siracuza. Aici, e intrigat de una din grote, care are forma unui canal auditiv. Află că tiranul Dionis se servise de ea pentru a asculta de-afară ce vorbeau ocnaşii, întrucât orice sunet dinlăuntru reverberează. Şi numeşte grota „urechea lui Dionis", denumire care a rămas până azi. Dar n-are timp să se bucure de nimic. Are impresia că e urmărit; sau e, într-adevăr. Cavalerii de Malta l-au exclus din ordin ca „membru corupt şi putred" şi se pare că nu s-au mulţumit cu atâta. Vor să se răzbune. Hăituit, Caravaggio fuge la Messina. Pictează şi aici. Dar nicăieri nu se mai simte la adăpost. Se crede urmărit peste tot şi nu mai pictează decât încins cu sabia. După puţin timp fuge la Palermo. Iar de la Palermo, înapoi la Napoli. Cu ce bilanţ se întoarce? Cu o nelinişte de animal hăituit, încolţit din toate părţile. Căci emisarii cavalerilor maltezi sunt pe urmele lui. Într-o noapte, la Napoli, Caravaggio e rănit şi bătut atât de rău încât, după accident, la Roma ajunge zvonul că pictorul a murit.

În timpul convalescenţei, pândeşte cu înfrigurare curierii care vin de la Roma. Ridicarea pedepsei pare aproape. Veştile care sosesc sunt încurajatoare. Încă puţin, i se spune, şi papa se va îndupleca. Îl va graţia, îi va permite să se întoarcă din exil.

Epuizat, Caravaggio nu mai are însă răbdare să aştepte. Nerefăcut după atacul în care fusese rănit, îşi îmbarcă bagajele pe o felucă şi se îndreaptă pe mare spre Porto Ercole, un fort spaniol la frontiera

statului pontifical, pentru a aştepta acolo graţia papală şi anunţul că se putea întoarce la Roma.

Urmează cel mai enigmatic episod din viaţa lui Caravaggio. În clipa în care debarcă la Porto Ercole, lăsându-şi bagajele în felucă, pentru a se reîntoarce în cazul că ar avea dificultăţi, e arestat ca urmare a unei confuzii de nume. Spaniolii cred sau se prefac a crede că e un anume senior Mendoza. Şi îl încarcerează. Până se lămuresc lucrurile, trec două zile. Atunci e eliberat. Dar ieşind pe ţărm, pictorul nu mai regăseşte feluca. Marea e pustie ca şi ţărmul. Feluca plecase, lăsându-l singur într-o regiune fără apă potabilă, infestată de ţânţari şi de malarie. Furios şi disperat, Caravaggio rătăceşte pe acest ţărm ostil, sub un soare necruţător, aşteptând în zadar să zărească o ambarcaţiune care să-l ducă de-acolo. Are un atac de febră pernicioasă, se pare. Şi, fără niciun ajutor, la 18 iulie 1610 moare pe plaja pustie din apropiere de Porto Ercole, „mizerabil cum a trăit”, scrie biograful său Baglione care nu este altul, însă, decât adversarul său, pictorul Baglione, cu care a avut un proces răsunător. între timp, iertarea îi fusese acordată de papă. Dar această iertare nu-i mai servea la nimic. Pe chipul lui Caravaggio, la treizeci şi şapte de ani, se lipise masca tristă care acoperă faţa lui Goliat.

6

Mai târziu, Poussin l-a socotit „un distrugător al picturii”, alţii l-au acuzat că a ruinat poetica superioară a lui Piero della Francesca, bulversând şi stricând gusturile, şi multă vreme o parte dintre istoricii de artă au vorbit despre Caravaggio la fel de indignaţi ca şi adversarii săi din timpul vieţii. Dar reproşurile n-au făcut decât să-i sporească prestigiul.

Nu e singura curiozitate a acestui destin controversat. Poate că despre Caravaggio ştim prea

mult. Peste astfel de experienţe se aşterne un fel de taină provocată nu de lipsa evenimentelor, ci de excesul lor, încât moartea, petrecută în împrejurări neelucidate cu totul nici azi, rezumă viaţa: enigmatică şi violentă.

ADEVĂR ŞI TĂCERE

Măsurat în suprafaţă, geniul Spaniei este sărac. Măsurat în profunzime, este bogat.

Salvador de Madariaga

1

Cine ar crede, oare, privind celebrul portret al lui Velázquez din *Meninele* şi luând în serios anecdota acestei capodopere, că pictorul lui Filip al IV-lea era unul din acei taciturni rezervaţi, discreţi până la uscăciune, care au oroare de oricine le-ar putea viola intimitatea? Aici îşi îngăduie îndrăzneli demne de un Caravaggio.

Judecând după tablou, lucrurile s-au petrecut astfel. Într-o zi din vara anului 1656, într-unul din apartamentele Alcatrazului madrilen, Velázquez făcea portretul suveranilor săi. Mica infantă Margarita asista la acest moment. Ea avea patru ani şi era însoţită de două domnişoare nobile (numite „menine" cu un cuvânt portughez care înseamnă „fată"), de un bufon, de un pitic şi de încă două personaje din suită. Infantei i se făcu sete şi, după obicei, una dintre menine i-a adus, într-un mic vas, apă rece şi parfumată. Tocmai atunci şambelanul a deschis uşa din capătul scării şi apartamentul a fost invadat de un val de lumină de-afară. Brusc, Velázquez şi-a dat seama de

frumuseţea plastică a scenei. A renunţat să se ocupe de portretul perechii regale pentru a fixa acest moment fugitiv din viaţa palatului, pictându-se pe sine, ieşit din penumbră. Tabloul e compus în aşa fel încât lasă impresia că altcineva a zugrăvit scena.

La moartea lui Velázquez, Filip al IV-lea a poruncit să-i fie pictată pe piept în acest autoportret crucea roşie a Cavalerului sfântului Iacob, ordin ilustru în care artistul fusese primit câteva luni înainte de moarte. E singurul autoportret al unui pictor terminat de un rege.

2

Câteva scrisori au rămas de la Velázquez. Atâta tot. Şi acelea reci, prozaice, administrative. Nu aflăm nimic din ele. Niciun accent de entuziasm sau de melancolie. Nicio noutate nu întrerupe liniştea monotonă, aridă, semănând cu câmpiile din jurul Sevillei unde s-a născut Velázquez. Nici măcar despre boala de care a suferit nu aflăm mare lucru. Sau despre preferinţele lui. Când a fost întrebat, la Roma, ce părere are despre Rafael, a răspuns sec: „Nu-mi place deloc.” Fără alte lămuriri, fără nicio motivare, încât cel care a pus întrebarea şi care nu se aştepta, evident, la un asemenea răspuns va fi rămas, îmi închipui, perplex. Biografii au scotocit arhivele, au scuturat praful de pe documentele găsite. Inutil. Niciun fapt intim important şi sigur n-a ieşit la iveală. Misterul a rămas să stăruie mai departe peste viaţa acestui solitar care n-a avut, s-ar zice, nici mari emoţii, nici mari anxietăţi. Sau, dacă le-a avut, le-a ascuns atât de bine încât nu le vom cunoaşte niciodată.

Evenimentele din viaţa lui sunt puţine, calme, oficiale, la persoana a treia. S-a născut la Sevilla, s-a însurat cu fiica maestrului său Pacheco, personaj influent şi cu multe relaţii care l-a introdus la curtea lui Filip al IV-lea, a devenit

pictorul regelui la douăzeci şi patru de ani şi a murit în serviciul regelui după alţi treizeci şi şapte de ani. Tactul şi talentul i-au asigurat ascensiunea şi o viaţă liniştită, consumată la curte. În afară de cele două călătorii în Italia, n-a părăsit niciodată Madridul decât pentru a-şi însoţi augustul stăpân care-l preţuia şi accepta foarte greu să se despartă de el. Şi-a asumat cu plăcere obligaţii şi ranguri administrative, a devenit *aposentador,* un fel de mare intendent al palatului, i-a pictat pe rege şi pe membrii familiei regale în situaţii diverse, călări sau nu, singuri sau însoţiţi de câinii şi de bufonii lor. Niciodată în această linişte nu se întâmplă ceva care s-o tulbure, niciodată nu se strigă: „Eu!" Totul e protocolar, solemn şi misterios. Ca şi în pictura lui Velázquez. Totul se petrece parcă dincolo de bine şi de rău. Spania tace aici tot atât cât hohoteşte la Goya.

3

Întâlnirea lui Velázquez cu Rubens la Escurial şi simpatia cu care cei doi pictori s-au privit ar putea avea, până la un punct, o valoare simbolică. Amândoi s-au numărat printre cei favorizaţi de noroc şi de muze, netrebuind să renunţe la nimic, nici la talentul lor, nici la reuşita lor socială, în vreme ce alţii, atâţia, au fost siliţi să aleagă, să sacrifice ceva, o parte mai mare sau mai mică din talentul lor, ori o parte mai mare sau mai mică din starea lor. Unii au atins limitele de sus ale destinului lor artistic, ca Rembrandt, abia când au pierdut totul, alţii şi-au plătit scump dorinţa de a face carieră. Velázquez şi Rubens au fost scutiţi de asemenea dileme. Arta poate merge şi pe covoare moi şi scumpe, nu e nevoie să-şi târâie picioarele prin pulbere sau să trăiască în încăperi sordide, ne şopteşte din autoportretele sale diplomatul din Anvers. Arta, pare să adauge laconic andaluzul, din autoportretele sale, poate fi ceremonioasă fără

să fie umilită. Numai că în timp ce Rubens, ca bun diplomat, ştie să se folosească la fel de bine de vorba iscusită şi de penel, Velázquez se învăluie cu o discreţie absolută în tăcere mai tot timpul. La curte nu vorbea, se spune, niciodată. Era foarte rezervat şi punea probabil acelaşi preţ pe rangul şi pe talentul său, respectând cu stricteţe rigorile etichetei curţii spaniole, trăind liniar şi pictând ceea ce îi impunea condiţia sa de pictor oficial al lui Filip al IV-lea, monarh obosit, care încerca să-şi învingă oboseala cu vânători şi escapade frivole.

4

Autoportretele ne arată un bărbat sobru, îngrijit, cu o mustaţă foarte spaniolă, îmbrăcat după moda timpului, care ne măsoară din priviri fără să-şi trădeze gândurile. Dacă alţi artişti vor să-şi justifice opera, s-o explice, s-o apere, s-o impună, ajungând, uneori, fără voie, chiar s-o concureze, Velázquez procedează invers. Ceea ce a avut de spus, a spus în opera lui. Viaţa se retrage în umbră, în culise.

Cei pe care-i pictează sunt calmi, asemenea lui. Femeile ţin în mâini o batistă sau un buchet de flori, bărbaţii mănuşile, arma de vânătoare, o scrisoare sau cravaşa. Impresia e mereu aceeaşi, că, dacă ar putea vorbi, personajele acestea n-ar avea nimic de adăugat în afară de ceea ce ne dezvăluie prin tăcere şi calm. Te gândeşti, aproape fără voie, că tăcerea are totdeauna timp. Victoria va fi, în cele din urmă, a ei.

I-a preţuit, oare, pictorul pe cei cărora le-a făcut portretul? Uneori e vizibil că-i linguşeşte. Dar atât, nu aflăm nimic dincolo de această impresie.

Se pare că spre sfârşitul vieţii a fost învins de melancolie, dar nici atunci nu se confesează direct. Îşi aşterne melancolia pe chipurile celor pe care-i pictează. Şi încă un amănunt ciudat: un pictor de o asemenea talie n-are, practic, discipoli; el trece

singur pe coridoarele palatului regal din Madrid şi prin secolul său, dincolo de influenţe şi şcoli.

Mă întreb de aceea: din ce punct de vedere Velázquez este „pictorul adevărului”, cum scrie pe statuia sa din Sevilla? Şi ce ascunde oare lipsa de bucurie a personajelor sale? Ne întrebăm, facem supoziţii. Atât. Restul, vorba lui Hamlet, e tăcere.

SEMNUL LUI REMBRANDT

Trebuie ca fericirea să fi trecut pentru a avea dreptul să spunem că a existat.

Kierkegaard

1

Ce să alegi mai întâi din acest destin? Succesul? Fanfarele celebrităţii care cântă? Timpul când Rembrandt se recomanda „negustor”, nu pictor? Sau prăbuşirea? Ruina? Ceasul când negustorii din Amsterdam i-au dat de înţeles că un artist, oricât de privilegiat de muze, nu mai înseamnă nimic dacă ei îi retrag favoarea lor? Anii când Rembrandt a descoperit că prietenii se schimbă, că popularitatea e efemeră, că hainele scumpe se învechesc, că admiratorii de ieri au devenit indiferenţii de azi, că, într-un oraş în care au dreptate numai cei care reuşesc, un pictor înglodat în datorii e un om sfârşit şi că pe un om sfârşit nu-l mai caută decât alţi oameni sfârşiţi? Nimic nu lipseşte din această viaţă: râsetele şi umilinţele, prosperitatea şi mizeria, dragostea şi singurătatea, gloria şi ingratitudinea. Lipseşte, poate, doar ura. A urât Rembrandt pe cineva? A avut motive, însă nu cred că şi-a urât nici creditorii. Sau, cine ştie? Plimbându-se pe cheiurile Amsterdamului, amestecându-se în lumea pestriţă a portului şi

uitându-se cum se încărcau şi se descărcau mărfurile din corăbii, va fi ajuns la concluzia că într-un oraş de negustori meritele se cântăresc, inevitabil, pe aceeaşi balanţă pe care se cântăresc mătăsurile şi covoarele.

2

A fost învinuit că înjoseşte miturile, deoarece s-a folosit de ele pentru a picta un trup gol de slujnică, dar există ceva care să exprime mai bine căldura umană decât culoarea lui Rembrandt, acel amestec de aur şi sânge care e numai al lui? Goya va descoperi în nefericire ceva mai înfricoşător decât neantul. Neantul fiinţei. Pe pulberea osemintelor, un deget scheletic scrie: *Nada.* „Nimic.” Nimicul. Până la urmă, în „casa surdului”, Goya se hotărăşte să se înconjoare de vedenii care-i spun continuu că omul e crud, rău, urât, că infernul e trăit. Saturn îşi devoră copiii ca un dement. Nu există nicio speranţă în deznădejdea lui Goya, bântuită de coşmare. A lui Rembrandt e fără niciun coşmar, doar cu o mare noapte în jur şi cu o imensă, sfâşietoare tandreţe care respiră din feţele uzate de timp, din mâinile împreunate într-un gest simplu, nepatetic. La Goya chipul devine o mască. Nu mai poate fi mântuit. La Rembrandt devine un univers. Nici o ironie, nici un reproş, nici o invectivă nu schimonosesc şi nu întunecă figurile pictate de el. Nici măcar când pierde ultimele fiinţe care-l iubesc. Vorbele amare, teribile ale lui Goya – „toţi se înşală şi nimeni nu se cunoaşte pe sine” – nu se aud în lumea lui Rembrandt. Aici, nimeni n-ar scrie în praful de la picioarele sale „nimic”, în ciuda umbrelor care se întunecă şi uneori cuprind o parte din trup. Pesimismul lui Goya, mizantropia lui nu mai lasă loc decât pentru spaimă. Rembrandt nu e nici optimist, nici pesimist. Bătrânii lui stau dincolo de clasificări. Ei există, acesta e principalul. Sunt

singuri, uneori gârboviţi, prost îmbrăcaţi, dar nu ne lasă să înţelegem că lumea ar fi o mascaradă. În faţa morţii, a nopţii, a vidului, viaţa îşi păstrează intactă taina. Poate de aceea aceşti bătrâni obişnuiţi par nişte filosofi.

În jurul lor e mereu noapte, noaptea lui Rembrandt, care e mai puţin întuneric şi mai mult o *altă formă de lumină,* dar în această noapte nu-şi face loc niciun monstru, niciun demon. Culoarea rămâne caldă, parcă şi mai caldă, când oamenii au chipul brăzdat de zbârcituri şi uzat. Dacă omul a fost vreodată mai străin de zei, reuşind să triumfe în perisabila lui umanitate, atunci aici se întâmplă acest miracol, în această lume cu profeţi care nu predică nimic, dar a căror tăcere, a căror noapte ţin loc de o bibliotecă.

3

Ei citesc mereu aceeaşi carte, dar, văzându-i, ţi se pare o simplă glumă faptul că în inventarul bunurilor lui Rembrandt, când avutul i-a fost scos la licitaţie, figurau numai douăzeci de cărţi. Aşa cum altă glumă e să-l judecăm după călătoriile sale. Rembrandt n-a depăşit niciodată hotarele Olandei. Călătoria în Anglia, care i-a fost atribuită, nu e decât o legendă. N-a părăsit nici Amsterdamul, după ce s-a instalat acolo, decât de două ori, o dată pentru a se căsători cu Saskia şi a doua oară când a făcut o plimbare până la Utrecht. Dar pictura l-a dus unde nu-l putea duce nicio corabie, căci nimeni n-a văzut pe un obraz omenesc ceea ce a văzut acest olandez.

Cariera lui a început strălucitor: o căsătorie din dragoste cu o femeie frumoasă, care pe deasupra era şi bogată, comenzi multe, reputaţie rapidă. Destinul îi surâde, iniţial, fiului morarului din Leyda. După câţiva ani, însă, îşi arată colţii, aruncându-l în durerea unor dolii succesive. Trei copii. Saskia. În anul când moare Saskia,

Rembrandt termină *Rondul de noapte* care e rău primit. Treptat, clienţii încep să se răărească. Pictorul se izolează, bravează, ţine seama din ce în ce mai puţin de gusturile negustorilor din Amsterdam. Câteva speculaţii financiare neinspirate şi pasiunea sa de a colecţiona obiecte preţioase îl ruinează, îl duc la dezastru, la faliment. Au loc trei licitaţii care-l lasă sărac, dar nu-şi poate achita datoriile şi va rămâne insolvabil până la moarte.

La Amsterdam, acum, în Rijksmuseum, vizitatorii caută, firește, *Rondul de noapte* şi privesc tabloul mirându-se că o asemenea capodoperă a putut să scandalizeze. Afară, pe străzi, în ceaţa subţire amestecată cu ploaie şi cu mirosul mării, destule case au aceeaşi tonalitate închisă. Chenarul alb al ferestrelor foarte largi, dornice de lumină, abia reuşeşte să îndulcească severitatea zidurilor, aşa cum în moda secolului al XVII-lea gulerul de dantelă atenua răceala hainelor. Arcada clădirii din care iese, în *Rondul de noapte,* compania de archebuzieri seamănă cu ceea ce se poate vedea uneori în plină stradă.

Dar bătrânilor lui Rembrandt nimic din ce s-a întâmplat până azi nu le este, se pare, străin. Undeva, dincolo de noaptea care îi învăluie, secolul nostru aleargă în toate părţile cu cele mai diferite mijloace, maşini, trenuri, autobuze, avioane, vapoare, spre ce? Nu cumva spre ceea ce aceşti bătrâni au aflat demult, fără să se mişte din încăperea lor?

4

Autoportretele sunt peste şaizeci. De ajuns, pentru a forma, singure, o operă. Nimeni nu şi-a pictat de atâtea ori chipul. Şi ce surpriză rezervă ele!

Dacă într-un muzeu de artă greacă statuile ar fi aranjate cronologic, s-ar observa probabil destul de

bine pe chipul lor cum viaţa interioară urcă spre suprafaţa marmurei. La început, surâsul e fin, secret, abia perceptibil. Apoi buzele freamătă. Şi, în cele din urmă, se deschid. Dar tocmai această clipă în care zeii descoperă fiziologia e dovada decadenţei sculpturii greceşti. Când viaţa interioară ajunge la suprafaţa marmurei, marea artă greacă moare.

În autoportretele lui Rembrandt se întâmplă un fenomen invers. Din ce în ce mai mult viaţa interioară capătă adâncime. O vreme, ea abia se ghiceşte. Pictorul pare preocupat de ceea ce se întâmplă în jur, de succesul lui, de tranzacţiile sale, de tihna unui cămin reuşit. Se uită în oglindă, sigur de sine. Îşi permite chiar să se amuze, să se joace, să se deghizeze. Apoi încep să apară grijile, norii. Privirea se umbreşte. Noaptea din jur sporeşte, se îngroaşă. Ameninţă? Da. Iată, dramele, doliile, dezamăgirile i-au despicat viaţa în două. Ochii devin mai profunzi. Viaţa interioară triumfă acum în toţi porii. Rembrandt e bătrân, singur, ajuns la limitele picturii.

Autoportretele sale ne spun astfel o dublă poveste. Pe de o parte, povestea unui trup care se îndepărtează mereu de gloria ingenuă a tinereţii şi, pe de altă parte, cea a unei vieţi interioare care se apropie de gloria amară a înţelepciunii. Pe măsură ce trupul îşi pierde vigoarea şi îmbătrâneşte, chipul lui Rembrandt ne fascinează tot mai mult. Şi dacă toate aceste autoportrete ar fi strânse într-o singură, uriaşă, sală de muzeu, am vedea că pictorul e din ce în ce mai puţin dispus să se flateze. Nu îndulceşte ceea ce îl dezavantajează, gura cu buze cărnoase sau nasul mare, iar când aşază pe cap o bonetă neagră, nu-i mai pasă decât de adevărul său interior.

5

În primul autoportret, Rembrandt are douăzeci şi trei de ani; vârstă la care orice vanitate e scuzabilă, inclusiv aceea de a poza în armură. „Se face mare caz, dar poate prematur, de fiul unui morar din Leyda”, cam aşa se vorbise la început despre el, iar tânărul pictor pare decis să demonstreze că n-a fost exagerată uimirea produsă de apariţia lui. Poate de aceea are o siguranţă bătăioasă, pe care candoarea o atenuează şi o transformă în farmec. Unele stângăcii sunt vizibile, dar tânărul în armură îl vesteşte pe Rembrandt. Îşi scaldă în lumină numai jumătate de obraz. Cealaltă jumătate o întunecă. Încă de acum, umbra se luptă cu lumina ca Iacob cu îngerul.

6

Iată-l şi la douăzeci şi nouă de ani. S-a mutat de patru ani la Amsterdam şi cunoaşte o rapidă celebritate, îndeosebi ca portretist. Din cincizeci de tablouri pictate în ultimii doi ani, patruzeci şi şase sunt portrete. S-a însurat, dota Saskiei îl scuteşte de grijile materiale, a început să joace la bursă, să facă negoţ cu obiecte de artă şi se întâmplă, nu rar, să-şi cumpere singur, la preţuri exorbitante, gravurile pentru a le ridica în felul acesta cota. Are discipoli, faimă, clienţi, îşi îmbogăţeşte continuu colecţiile de tablouri, arme, sculpturi, gravuri şi curiozităţi exotice, care constituie marea lui pasiune, bineînţeles după pictură. Pe scurt, prosperă. Nu, nu acesta e adevăratul Rembrandt. Nu acest negustor care râde, ţinând-o pe Saskia pe genunchi şi ridicând o cupă în sănătatea noastră. Nu acest burghez mulţumit de felul cum îi merg afacerile, îmbătat de succes mai mult decât de vinul de Rhin, acest olandez vesel care tocmai a făcut, s-ar zice, o tranzacţie fericită şi sărbătoreşte evenimentul în familie, nu el e leul a cărui gheară a rupt o parte din peceţile de umbră ale destinului. Leul va fi ştirb, bătrân, singur, hărţuit, ori aici

avem de-a face cu un bărbat tânăr, jovial, mândru de superba lui pălărie cu pene, de mustaţa lui fină şi de sabia ce-i atârnă la şold. Întrebarea lui Hamlet i se pare, probabil, ca tuturor negustorilor din Amsterdam, rău pusă. „A fi sau a nu fi?" Nu, „a reuşi sau a nu reuşi", aceasta-i întrebarea. Cu tânăra lui soţie pe genunchi, pictorul de douăzeci şi nouă de ani e în deplin acord cu oraşul care-i face comenzi de portrete şi cu soarta care-l răsfaţă deocamdată. E adevărat, a refuzat oferta de a merge în Italia, cum cere moda pentru pictori, motivând că şi-ar pierde un timp preţios călătorind, în rest, însă, nu contrariază deocamdată logica negustorilor din Amsterdam. Dimpotrivă.

Când îl vom vedea arătând ca un Iov, nu vom putea spune, deci, că n-a ştiut ce-a pierdut. A cunoscut vanitatea, a cunoscut satisfacţia de a fi bine îmbrăcat, a cunoscut plăcerea de a ţine o femeie iubită pe genunchi, a gustat licoarea vinurilor scumpe, a avut bani, mobile preţioase, obiecte rare, a fost fericit, a fost iubit, a iubit el însuşi, a fost flatat de negustorii din Amsterdam şi, la rândul său, i-a flatat uneori în portrete. A cunoscut totul. În tinereţe a scris aceste două versuri în albumul unui călător german: *Ein frommer Mut/Acht 't Her vor Gut* (Un cuget curat îşi păstrează neîntinată onoarea). Şi-a păstrat onoarea, dar fără să dispreţuiască plăcerea.

7

Uneori, pare bănuitor. Alteori, maliţios. Şi încă o dată râde. Un râs uşor forţat. Se gândeşte, poate, la poliţele semnate. A vrut neapărat să-şi cumpere o casă impunătoare, nu a rezistat tentaţiei. Pentru clienţii săi, negustorii din Amsterdam, valoarea se măsoară după felul în care trăieşti. Filosofia îi interesează mai puţin. Chiar deloc. Descartes zicea că într-un asemenea oraş poţi să stai toată viaţa fără să te ştie nimeni. Iar Spinoza care scrie, nu

departe, în timp ce Rembrandt pictează, e încă o dovadă că respectabilii, întreprinzătorii negustori din Amsterdam nu se prăpădesc cu firea după filosofie şi nici după viaţa interioară.

Dar iată că ne priveşte din nou liniştit cu ochii săi căprui. Îşi cunoaşte valoarea şi încă n-a descoperit că asta nu-i totdeauna de ajuns. Pe urmă, e atât de dulce povara gloriei! De ce să-şi strice bucuria că locuieşte, în sfârşit, într-o casă demnă de numele său? Mai bine să se distreze puţin. E tentat de parodie, de peruci, de travestiuri. Îşi pune pe cap un turban, îmbracă o tunică persană, se împodobeşte cu bijuterii luminiscente şi schimbă măştile ca într-un carnaval uluitor. Urmărindu-l, ne întrebăm fără voie dacă legenda care pretinde că-şi picta chipul pentru a nu plăti modelele n-are totuşi un sâmbure de adevăr. Bărbia e despicată, ca de obicei, dar unde a dispărut ridul vertical de pe frunte? Să avem răbdare. Va veni un moment când el se va adânci şi nu va mai putea fi evitat.

8

Într-o zi din februarie 1640, consilierul municipal Frans Banning Cocq, senior de Purmerland şi Ilpendam, căpitan al gărzii civice, a venit la Rembrandt să-i comande un tablou. El şi cincisprezece archebuzieri din compania sa erau dispuşi să-i achite pictorului câte o sută de florini fiecare pentru o mare pânză în care să figureze toţi. În uniformele lor şi cu toată solemnitatea cerută de condiţia lor, bineînţeles. În ce-l priveşte pe el, seniorul de Purmerland, se va înveşmânta în catifea neagră şi, ca semn al rangului său, ori mai degrabă a distincţiei sale, va purta în mână doar un baston de trestie. Şi, firește, în calitate de căpitan al gărzii, va trebui să se afle în frunte. Consilierul a mai propus ca pictorul să înfăţişeze garda civică ieşind din casa seniorială a familiei Cocq, cu

stindardele şi muzica de rigoare. În rest… în rest, faima lui Rembrandt era o garanţie suficientă că tabloul se va bucura de succes.

Apoi, onorabilii archebuzieri au început să vină pe rând în atelierul lui Rembrandt, să-i pozeze. Evident, cu întregul echipament, înveşmântaţi în platoşe şi purtând coifuri sau pălării. Fiecare încercând să-şi asigure cum putea mai bine partea de nemurire. Cu o pană prinsă la pălărie sau printr-o atitudine bine găsită. Şi, cum celor din gardă nu li se impunea o anumită uniformă, fiecare îmbrăcându-se după gustul şi punga lui, se înţelege că bravii archebuzieri vor fi studiat cu grijă imaginea pe care vroiau s-o ofere eternităţii despre ei înşişi. Şi vor fi aşteptat cu nerăbdare să vadă sub ce formă vor înfrunta veacurile. Mai ales că Rembrandt nu vroia să le arate tabloul decât gata.

Această clipă a venit, în sfârşit, după doi ani de aşteptare, şi îmi închipui stupoarea cu care archebuzierii vor fi privit tabloul atunci, tăcerea care s-a aşternut, jena, surpriza, nedumerirea, dezolarea. Şi tot ce-a urmat. Scandalul. Căci aceşti negustori cumsecade se aşteptaseră la orice, dar nu la ceea ce se vede în *Rondul de noapte:* o învălmăşeală pitorească de burghezi înarmaţi, care trece la asfinţitul soarelui într-o solemnitate dezordonată, gălăgioasă. Şi dacă ar fi fost numai atât! Dar, cu excepţia a doi-trei, niciunul nu este înfăţişat în întregime. Unora nu li se vede decât capul, cu toate că şi ei au plătit tot o sută de florini ca şi ceilalţi. În schimb, în tablou au fost adăugaţi figuranţi, care n-au plătit. Ba, în învălmăşeală se amestecă şi un câine. Ceea ce nu e un amănunt tocmai potrivit pentru a da un aer triumfal procesiunii. Nici ştrengăriţa căreia îi atârnă o găină la cingătoare nu e cea mai bună dovadă că asistăm la o defilare serioasă. Nici copilul cu casca pe cap, care fuge. Prin urmare, degeaba şi-au dat domnii archebuzieri osteneala de a poza cât mai semeţ. Pictorul şi-a îngăduit să nu ţină seama decât de

ideea lui. Ei simt că acesta nu e tabloul *lor.* Nici măcar noaptea din care ies, sau spre care se îndreaptă, nu este noaptea *lor.* Este noaptea *lui,* a lui Rembrandt, care şi-a permis să transforme un subiect comandat în prilej de a se exprima pe sine însuşi. Şi de a pune în valoare viaţa lor interioară.

Dar ce le pasă domnilor archebuzieri de viaţa lor interioară? Ei au plătit pentru a fi văzuţi, admiraţi, nu pentru a se şti ce gândesc; pentru a fi bine luminaţi, nu pentru a fi împinşi în umbră. Au vrut să li se vadă costumele care, iată, abia se disting la cei din ultimul plan al tabloului. Cum să fie mulţumiţi? Tabloul îi costă o sumă care aproape atinge preţul unui soi rar de lalea, adus din Orient (nici măcar o pânză celebră de Rafael nu izbutea să concureze cu bulbii din soiul *Amiral Leifkins,* cotat – zic documentele vremii – la cinci mii două sute de florini!), dar au fost păcăliţi, traşi pe sfoară. Cine nu le va da dreptate în Amsterdam?

Rembrandt e şi el năucit. Doi ani a trăit cu patimă acest subiect. Numai boala Saskiei l-a preocupat atât de mult. Dezvăluind tabloul, se aşteptase la exclamaţii entuziaste, la strigăte de admiraţie, şi când colo… *Rondul de noapte* încheie ceea ce biografii numesc „epoca fericită" a lui Rembrandt.

9

Acum stă la fereastră. Ce priveşte? Poate, strada. Poate, viitorul. Sau, dimpotrivă, amintirile. Căci omul începe, nu-i aşa? Prin a fi un sistem anarhic de speranţe şi sfârşeşte prin a deveni un sistem organizat de amintiri.

Rembrandt n-are decât patruzeci şi doi de ani aici, dar mormintele i-au şi năpădit viaţa. I-a murit mai întâi mama, pe care a iubit-o enorm. Apoi copiii, cu excepţia lui Titus. Şi ultimul doliu, moartea Saskiei.

Toate acestea au lăsat urme. Faţa îi e scăldată de o lumină zgrunţuroasă, iar gura îi e imperceptibil crispată.

E poreclit, acum, în derâdere „prinţul tenebrelor” de detractori inculţi, care nu ştiu că există o lumină pe care numai noaptea ne-o descoperă: cea a astrelor; şi că lumina lui Rembrandt e la fel, are nevoie de umbre ca să strălucească.

Lupta aceasta dintre lumină şi umbră nu mai e melodramă, ca la Caravaggio, ci tragedie. În plus, cu ajutorul ei, Rembrandt ne obligă să vedem esenţialul. Aruncă în umbră ceea ce îl interesează mai puţin, la fel cum îşi împiedica, în atelier, vizitatorii să examineze prea de aproape tablourile, pretextând că mirosul culului orilor îi incomoda.

10

Un contemporan de-al lui ne asigură că n-ar fi deschis uşa, în timp ce lucra, nici primului monarh din lume. În schimb, trebuie să le-o deschidă creditorilor, care-l sâcâie chiar şi după ce l-au silit să se declare falit, şi portăreilor care vin să-i inventarieze bunurile, colecţiile, totul. A rămas insolvabil şi începe, la 51 de ani câţi are acum, un lung şir de experienţe umilitoare, penibile. Îşi va vedea scoase la licitaţie colecţiile, faimoasele sale colecţii, la care ţine atât de mult. Va pierde şi casa. Guvernanta fiului său Titus îl dă în judecată, învinuindu-l că a înşelat-o cu promisiuni de căsătorie. Hendrickje Stoffels, cu care stă împreună şi care-i dăruie afecţiunea ei timidă şi modestă, e blamată de Biserica reformată şi privată de dreptul împărtăşaniei. Toate se năruie în jur, acum când arta lui ajunge la adâncimi neatinse încă. A greşit, oare, vrând să fie el însuşi, când nu i se cerea decât să fie ca toată lumea?

Dar Rembrandt pare să ştie că, între el şi negustorii din Amsterdam, conflictul e inevitabil.

E calm, deşi intuieşte, probabil, ce va urma.

11

A îmbătrânit. De fapt, bătrâneţea l-a fascinat încă din tinereţe, când a făcut de mai multe ori portretul mamei sale şi al tatălui său. Câteodată s-a îmbătrânit voit pe el însuşi în autoportrete. Într-unul, în care lumina a fost pusă să-i arate fără milă ridurile, s-a înfăţişat ca un om de patruzeci şi cinci de ani, deşi n-avea nici treizeci pe atunci. A studiat, cu vădit interes, o vârstă de care alţii se tem.

Rembrandt n-a fost totuşi niciodată un pictor al decrepitudinii! Cine consideră că dintre toate ruinele din lume bătrâneţea omului e cea mai tristă poate avea în faţa bătrânilor săi, cu bărbi albe şi umeri obosiţi, o revelaţie. Există o grandoare a mâinilor slăbite, o sfinţenie a chipurilor brăzdate de vreme, o umanitate mută a privirilor pe care splendoarea trupului tânăr nu le cunoaşte. Poate fiindcă nicio iubire nu e mai profundă ca o iubire rămasă fără speranţă. Viaţa se meditează pe sine în fiinţa acestor bătrâni şi, poate nu întâmplător, pe măsură ce Rembrandt rămâne mai singur, bătrânii din tablouri se înmulţesc. Aproape toţi luminaţi de soarele din amurg. Aproape toţi absorbiţi de gânduri. Filosofi fără nume, îmbrăcaţi uneori în haine sacerdotale, alteori în haine obişnuite, taciturni care au uitat parcă demult să mai vorbească. Sau consideră cuvintele inutile.

Dar niciunul nu seamănă cu bătrânul care face o reverenţă în oglindă şi râde ca un cabotin. Doamne, el e chiar Rembrandt! Are pe cap o tichie de saltimbanc. Nu cumva îşi bate joc de noi? Romantismul ne-a învăţat că geniul se ridică deasupra vicisitudinilor. Or, bătrânul cu grimasă de paiaţă nu e decât un om hărţuit care, stând încovoiat în faţa publicului, a negustorilor din Amsterdam probabil, pare să mormăie ironic:

„Domnilor, aţi câştigat. Arta se pleacă în faţa dumneavoastră”.

Prin urmare, aşa arată sfârşitul gloriei? Şi unde e acea „privire fără spaţiu” pe care o întâlneam înainte la Rembrandt? A dispărut pe drum? Ce drum! De la pălăria cu pană la scufia aceasta de clovn. De la cupa cu vin de Rhin la reverenţa aceasta hilară. Şi la privirea cu care întreabă: „De ce vă uitaţi la mine astfel? Am fost un artist la modă, domnilor. Numai la bătrâneţe am ajuns o bufniţă.” Aşa l-au poreclit vecinii, „bufniţa”, pentru că iese numai noaptea.

Mobila i-a fost luată şi vândută la licitaţie. Abia câte o pisică mai dă târcoale prin camerele pustii. Uşa stă mai mult închisă. Cine să vină? Admiratorii au dispărut. Prietenii, şi ei. Clienţii sunt extrem de rari. Şi sunt mai ales bătrâni pe care Rembrandt îi pictează pentru plăcerea sa. Negustorii din Amsterdam nu-l mai caută. Nici măcar cei cărora le-a făcut portretul. Viaţa! A trebuit să semneze un act, cu Hendrickje şi Titus, prin care a devenit angajatul lor ca să scape din ghearele creditorilor care, altfel, i-ar lua şi tablourile pe care le pictează acum. „Ce să fi făcut? Ei sunt mulţi”, râde gura ştirbă. Aşa e. Steaua lui Rembrandt a declinat odată cu starea lui, iar cu această tichie caraghioasă e greu să mai joci un rol într-o societate onorabilă.

Înainte de a pleca, mai întoarcem o dată capul. Şi parcă zărim o sclipire veselă, sarcastică în ochii saltimbancului. Parcă ar spune: „Acum nu mai depind nici de onoruri, nici de mărginirea celorlalţi.” Într-adevăr, aici unde e falit, Rembrandt s-a lepădat de toate limitele. Faptul că a fost un pictor la modă putea să-i fie fatal, să-l aservească modei. Însă obtuzitatea celor din jur i-a venit în ajutor. Cu cât dezamăgirile, loviturile nu-l ocolesc, cu atât culoarea sa devine mai caldă. Şi-a câştigat libertatea de a nu mai aştepta nimic de la nimeni şi de a scormoni până în cele mai adânci

unghere ale lumii sale interioare. Iar fraternizarea cu el se împlineşte mai ales aici, unde e mai singur. Căci sub această mască hilară tristeţea face să strălucească viaţa până la suferinţă. Bătrânul cu tichie de clovn nu mai e „un pictor”. E chiar pictura.

12

În ultimul său autoportret se uită liniştit. Placid. Şi-a pus pe cap un fel de turban de sub care iese părul lung şi alb. Pare bonom şi, da, resemnat. „Totul trebuie iertat, altfel ce ne-am face? spune parcă bătrânul cu obrajii blajini şi buhăiţi, cuprins de o pace pe care n-am văzut-o niciodată pe chipul lui. A îngropat-o şi pe Hendrickje. A murit şi Titus, ultimul său sprijin. Nu mai are pe nimeni. E singur şi în viaţă, şi în pictură. Ce mai poate spera? Poate că nimic nu-l mai sperie acum, de aceea e pregătit să accepte noaptea pe care a invocat-o mereu… Numai în privire i-a rămas aceeaşi umbră discretă îi caldă. Van Gogh a numit-o „tandreţe mâhnită”. Şi a văzut în ea semnul distinctiv al lui Rembrandt.

ARTISTUL LA AZIL

Bătrân, Hals dă impresia că şi-a pierdut verva. Dar au fost descoperite la el douăzeci şi şapte de nuanţe de negru.

1

Până la un punct, povestea ne reaminteşte de Rembrandt… A fost odată un copil, fiu al unui ţesător de pânzeturi din Anvers, care a arătat de mic înclinaţii neobişnuite pentru desen. Mai mult decât să scrie şi să citească, băiatului îi plăcea să mâzgălească portrete.

Mai târziu, familia ţesătorului de pânzeturi s-a mutat la Haarlem unde băiatul a început să studieze pictura şi a devenit pictor. Era mare nevoie de pictori în Olanda secolului al XVII-lea, deoarece nu se descoperise încă fotografia, iar domnii negustori nu puteau să aştepte, ardeau de nerăbdare să-şi vadă chipurile imortalizate. De aceea comandau portrete în care artiştii trebuiau să-i înfăţişeze fie surâzând, fie serioşi, îmbrăcaţi în hainele cele mai bune, singuri sau cu alţii, cu prietenii de pahar ori cu colegii de breaslă. De cum şi-a terminat studiile, tânărul nostru pictor s-a pus pe treabă şi, înţelegând spiritul epocii, nu şi-a pierdut vremea cu peisaje, compoziţii istorice şi religioase; s-a concentrat asupra portretelor. S-a

căsătorit şi a avut şapte băieţi, dintre care cinci au devenit, după exemplul tatălui lor, pictori, şi trei fiice.

La Haarlem nu ducea lipsă de comenzi. Dimpotrivă, putea să-şi cearnă clienţii. Îi prefera pe cei stăpâniţi de pasiuni puternice, fiindcă putea aşterne pe feţele lor propria sa poftă de viaţă; dar, din acelaşi motiv, nu i-a ocolit pe tinerii petrecăreţi şi pe cântăreţii de bâlci, mai ales că nu-i displăcea, se pare, nici lui să aducă ofrande lui Bacchus. Nu era deloc un pictor discret, rezervat. Şi chiar culoarea îl trădează prin strălucirea ei sonoră. Sau, Dumnezeu ştie, poate n-a făcut decât să înţeleagă mai bine ca alţii (mai bine ca Rembrandt, de pildă) că olandezii din secolul al XVII-lea vedeau în buna dispoziţie un indiciu al reuşitei sociale pe care puneau atâta preţ. Fapt e că mulţi râd sau surâd în portretele sale.

Asta până când destinul s-a decis să se răzbune pe un epicurean atât de convins, arătându-i că lumea ştie şi altceva, nu numai să zâmbească. Mai întâi îl face să vadă că, treptat, nu mai e la modă. Tuşa sa prea liberă e de vină? Trebuie să cedeze întâietatea unor artişti mai tineri. Apoi – de parcă Olanda ar vrea să ne spună aceeaşi poveste! – mobilierul îi este confiscat din pricina unei datorii. Clienţii se răresc. Prietenii se împuţinează şi ei. Fiii şi fiicele? Nu se ştie ce fac. Probabil, au propriile lor probleme, deoarece bătrânul Frans Hals trebuie să ceară sprijinul municipalităţii care îi acordă un ajutor anual de două sute de guldeni şi cinci căruţe de turbă pentru a se încălzi. Va sfârşi într-un azil.

2

Tabloul *Eforii azilului de bătrâni* a fost pictat de Hals la peste optzeci de ani. În el, numărăm şase bărbaţi îmbrăcaţi în negru, cu gulere şi manşete albe, scrobite, aşezaţi în aşa fel încât niciunul să nu

fie jignit că nu se vede bine. Cinci au pălăriile, tot negre, pe cap. Numai unul, care stă în picioare, a renunţat să pozeze cu pălărie. Figurile sunt serioase şi preocupate să adopte o mină avantajoasă; figuri de oameni convinşi că adevărata catastrofă nu e moartea, ci sărăcia. Eforii au ceva de magistraţi ai destinului, care decid cine are dreptul să compătimească şi cine are dreptul să fie compătimit. Sunt conştienţi că Frans Hals a ajuns la mila lor şi s-ar încrunta, fără îndoială, dacă le-ar şopti cineva că mai târziu nimeni nu le va mai şti numele, în vreme ce al bătrânului care-i pictează va fi cunoscut măcar din auzite. Dar cine să le şoptească o asemenea răutate? Tocmai de aceea, unul dintre ei şi-a pus pălăria pe o parte, ca un chefliu, ca Hals însuşi într-un autoportret, fireşte când era mai tânăr.

Izbesc în această capodoperă a portretului de grup două lucruri: că, dintre toate culorile, pe paleta pictorului au rămas numai negrul şi albul; şi că până şi în aceste condiţii se vede că optimismul era la modă în vremea aceea la Haarlem. Îmbrăcaţi în veşminte reci, sobre, eforii rămân pătrunşi de importanţa rangului lor. Nimic nu clatină convingerea acestor persoane atât de serioase că pozează unui bătrân sărac din azil. Numai personajul care stă în picioare, fără pălărie, zâmbeşte imperceptibil. Gura suptă, acoperită de mustaţa blondă, şi ochii îl trădează. El pare a bănui ceva. Dar nu cumva zâmbetul acesta greu de observat e, în realitate, al lui Frans Hals? Prea seamănă cu cel pe care Hals şi l-a aşternut cândva, pe buze, lui însuşi.

DIAVOL ŞI ÎNGER

Şi când te gândeşti că a trebuit să ajungă la patruzeci de ani pentru a deveni Goya…

André Malraux

1

E un diavol cu inimă de înger, a zis servitorul său.

La prima vedere, această caracterizare pare o banală linguşire, nimic mai mult. Drept care nici nu i-am dat importanţă. Mi-am adus aminte de ea abia în singura noapte în care am fost la Madrid. Mă aflam în piaţa Puerta del Sol. Trecuse demult de miezul nopţii, iar străzile erau pustii. Nu mă înduram să mă culc, bănuiam că n-aveam să mai revin niciodată în acest oraş la care am visat prea mult ca să-mi fie dat să-l văd în tihnă, şi am început să caut un semn, o placă memorială, care să ateste că într-una din casele de la Puerta del Sol a locuit Goya. Nu mă bazam pe nicio informaţie sigură, dar mi se părea că numai acolo, în centrul Madridului, în inima Spaniei, ar fi putut locui Goya spre cincizeci de ani. N-am găsit ceea ce căutam şi m-am îndreptat încet spre hotel, când, cu gândul la autoportretul de pe prima planşă a *Capriciilor,* am avut deodată revelaţia că servitorul lui Goya a dat cea mai exactă caracterizare a

fenomenului „Goya”. A acelui Goya care se naşte când lucrează la *Capricii,* când e lovit de surzenie şi, poate din această cauză sau şi din această cauză, se zideşte din ce în ce mai mult în sine însuşi, dând frâu liber unui uluitor cortegiu de coşmare ce-l vor însoţi până la moarte cu pesimismul lor violent şi dureros. Pictorul de serbări galante, care rivaliza cu Watteau, moare atunci. În locul lui, apare „Goya”, cel mai spectaculos exemplu de mare artist născut spre bătrâneţe.

L-a născut boala? Diagnosticul crizei care l-a doborât la Cadix e controversat şi azi. Apoplexie? Hemoragie cerebrală? Pestă? Consecinţa unui sifilis? Surdităţii i s-au adăugat ameninţarea de a-şi pierde vederea, spectrul paraliziei şi angoase tulburi. Vederea îi va slăbi mereu. Va purta mai târziu ochelari dubli, va lucra cu lupa, dar nu va orbi. Paralizia i-a dat o amânare de treizeci şi şase de ani. Va paraliza la optzeci şi doi de ani, puţin înainte de a muri. Angoasele nu-l vor părăsi niciodată, îl vor însoţi ca umbra, asociate câteodată cu pierderi de echilibru şi migrene teribile. În *Autoportret cu dr. Arieta* îl vedem cu capul dat pe spate, cu halatul descheiat larg la piept, probabil din cauza febrei, sprijinii de doctor ca să nu se prăbuşească.

2

Nefericirea n-a produs – *ea* – valori. A fost *transformată* în valoare. Dar cine poate da o explicaţie categorică metamorfozei lui Goya? Fapt e că adevăratul Goya, incisiv, brutal, zguduitor, începe să existe după criza care l-a bulversat şi l-a surzit. Avea vârsta la care Don Quijote pornise să se bată cu morile de vânt şi mai era încă un om al secolului al XVIII-lea când apăreau *Capriciile;* al secolului care elogiase raţiunea şi care sfârşea în Franţa pe eşafod. Viaţa lui se împarte atunci în două. Dincolo de acest hotar, triumfă un artist şi se

adânceşte în nefericire un om. Ceea ce făcuse înainte nu i-ar fi imortalizat probabil numele. Şi dacă ar fi murit la vârsta la care au murit Rafael, Van Gogh sau Caravaggio, Goya n-ar mai fi fost Goya, ci un pictor, dornic să placă.

Dar preţul metamorfozei e dramatic. De acum înainte senzualul Goya, care iubea pătimaş viaţa, va rătăci mereu printre fantome şi, spre sfârşit, se va înconjura de ele în propria sa casă, „casa surdului", *Quinta del Sordo,* pentru a trăi în intimitatea lor. A dispărut oare inima de înger, care iubise culoarea aurie? A rămas numai diavolul? De aceea izbucneşte această colcăială de monştri din gravuri, de aceea deznădejdea din picturile „negre"? Giulgiuri enorme, umblând singure, fac un grup de soldaţi s-o ia la fugă. Un câine, singura fiinţă care a supravieţuit unei catastrofe, urlă în pustiu. Procesiuni de flagelanţi, caznele Inchiziţiei, măşti de carnaval groteşti, execuţii, vrăji, grozăviile războiului se succed halucinant. Neantul nu cruţă nimic, nu lasă nimic neatins de sminteală, de zădărnicie, de spaimă. Raţiunea cade într-un somn letargic în timp ce lilieci enormi şi bufniţe cu ochi sticloşi deschid aripi sumbre. Ochiul diavolesc al lui Goya vede răul, prostia, nimicul şi dincolo de masca drăgălaşă, dincolo de dantele, dincolo de zâmbete. La flagelanţii care maimuţăresc credinţa, la cerşetorii care maimuţăresc durerea.

Din când în când desenează o cetate clădită pe o stâncă înaltă, scăldată de soare în amurg. Trei fiinţe cu mari aripi albe încearcă să ajungă acolo. Ce este această cetate enigmatică şi inaccesibilă care l-a obsedat, se pare, pe Goya? Poate că inima de înger o visa, în vreme ce presbit, surd, mizantrop, fostul pictor de serbări galante descoperea îngrozit că în centrul disperării, spre deosebire de centrul labirintului, nu se află nimic. *Todos e nada.*

3

Mă întorc la autoportretul care deschide *Capriciile.* Goya e îmbrăcat în redingotă, cu cravată de mătase albă şi cu jobenul pe cap. Un trup de ţăran aragonez, bănuitor şi viguros, în veşminte de gentilom. Dar de ce am zis „Goya”? Trebuia să zic Francisco *de* Goya. Aşa îi place să i se spună. Primul pictor al regelui Spaniei se încruntă când un necunoscut neglijează particula de nobleţe. Probabil, acest bărbat orgolios, violent şi trist vrea să-şi oblige contemporanii să uite că e fiul unui simplu poleitor de rame, crescut sub cerul gol şi prăfos al unui cătun aragonez: Fuentetodos.

Am văzut o fotografie a casei unde s-a născut. Un zid de piatră, cenuşiu, la fel de mohorât ca şi zidurile Escurialului. Zid de fortăreaţă, care nu te lasă să ieşi, în aceeaşi măsură în care nu te lasă să intri. Un dreptunghi mai mare tăiat în el: o uşă. Un alt dreptunghi mai mic: o fereastră. În rest, piatră goală, neîmblânzită de niciun detaliu. E, probabil, când fierbinte, când rece, după cum bate vântul în aspra câmpie aragoneză. Şi nimic nu pare să tulbure tăcerea; o tăcere în care clopotele nu sună, poate, decât pentru a te anunţa să te rogi sau să te aperi. Goya ne priveşte parcă din spatele ferestrei tăiate în piatră sau îşi aminteşte, revenind aici, un cântec pe care l-a auzit cândva de la nişte muzicanţi orbi. Căci nicăieri ca pe acest pământ plin de soare al Spaniei nu există atâţia orbi care cântă.

Dar bărbatul cu joben, „Francho”, cum îi spun prietenii, s-a înstrăinat de Fuentetodos. Şi chiar de tinereţe, când, într-o dimineaţă tulbure, pe o stradă pustie, a fost găsit înjunghiat, cu un cuţit în spate. Pe atunci nu-l cunoştea nimeni şi, dacă ar fi murit, faptul ar fi fost pomenit în treacăt de femeile şi vagabonzii din cartier. Acum e cel mai notoriu pictor al Spaniei. Regele însuşi i-a făcut într-o zi favoarea de a-i cânta la vioară pentru a-şi arăta

bunăvoinţa faţă de el. A ajuns academician la treizeci şi patru de ani, apoi prim pictor al curţii. Fuentetodos, cătunul strivit de ciori şi de soarele istovitor, a rămas în urmă, cu praful şi pietrele lui. Fiul poleitorului de rame are un echipaj propriu cu patru cai şi îi place să străbată străzile Madridului, aruncând priviri piezişe de sub pleoapele grele. Participă la seratele ducesei de Alba, îşi ascunde infirmitatea sub o distincţie provocatoare, are pretenţia chiar să dea tonul modei (a fost, se pare, printre primii spanioli care au adoptat moda jobenului), îşi îngăduie să se facă aşteptat, rugat, îşi permite să refuze, să pună condiţii. Cu declaraţiile pe care le face, de genul „luxul este plăcerea mea", ar ajunge probabil în Franţa să-şi aşeze gâtul scurt şi viguros sub cuţitul ghilotinei. Faimoasa încruntare a sprâncenelor e aici abia sesizabilă, iar nările senzuale adulmecă încă viaţa.

Nici n-ai spune că acest bărbat, cu o ţinută ireproşabilă, care ţine morţiş la particula sa de nobleţe, ascunde un infern. Mândra şi tenacea fire a aragonezilor îl împinge să-şi ia mai degrabă aerul unui toreador. De altfel s-a numit singur Francisco de los Toros, deşi nimeni nu poate garanta că a luptat vreodată într-o arenă. Poate că şi boala îl împinge în aceeaşi direcţie. Câtă vreme a avut auzul normal, a iubit orice femeie i-a plăcut, fără să se sinchisească prea mult de rangul ei. Surd, vrea să fie iubit de o ducesă. În tinereţe, vagabondând prin Roma şi-a zgâriat numele în cupola catedralei Sfântul Petru şi pe cornişa mormântului Ceciliei Metella. Acum, buza de jos, repezită brutal înainte, arată că nu mai e dispus să se mulţumească cu o eternitate şterpelită. Diavolul vrea să-şi scrie numele direct în panteonul artei… al artei fără de care, s-a zis, şi-ar fi sfârşit viaţa într-una din casele de nebuni pe care le-a pictat.

4

Madridul, scrie Eugenio d'Ors, este o sinteză. Dacă pe de o parte seamănă puţin cu Roma, pe de altă parte, din pricina aridităţii împrejurimilor, seamănă cu un deşert. Europa se mărgineşte aici, într-un fel, cu Africa.

O sinteză este şi Goya. Dacă îmbrăcămintea este a unui aristocrat, trupul îi divulgă originile modeste. E prim pictor al curţii regale, dar e suspectat de Inchiziţie că-i înşală şi pe rege, şi pe Dumnezeu. Când s-a temut că a fost prea desluşit în *Capricii,* i-a dăruit, prudent, regelui plăcile de bronz gravate şi planşele, deşi gurile rele şopteau că regele însuşi şi sfetnicii săi s-ar fi putut recunoaşte în caricaturi. Într-o Spanie în care Marele Inchizitor însuşi se abonase discret la fasciculele Enciclopediei, el arată raţiunea dormind. Inima de înger îi dictează să scrie sub o scenă care înfăţişează patru fiinţe nenorocite, cufundate în somn într-o închisoare: „Nu le treziţi. Somnul este adesea singura fericire a celui nenorocit." În schimb, diavolul întoarce cadavrele ca să le privească obrazul. E sensibil la onoruri, dar îşi pictează suveranii ca pe nişte bufoni somptuoşi.

În autoportretul din 1805, unde seamănă cu Beethoven surd, ne priveşte cu ochi negri, întunecoşi. Acum nici măcar sunetele joase, pe care la început le percepea, nu le mai aude. Dar maxilarele puternice îi trădează înverşunarea. Nu mai aude deloc? Atunci nimeni nu va mai avea motive să se mire când strigă. Se teme de Inchiziţie? Cu atât mai mult va aşeza, cât mai vizibilă, scufia ţuguiată pe care acuzaţii trebuie să o poarte simbolic, împreună cu lumânările verzi din mâini, semn al speranţei că vor fi iertaţi de Dumnezeu pentru crima de a fi gândit.

Dacă s-ar fi născut cu trei secole mai devreme, s-ar fi numărat, poate, printre conchistadorii care debarcau pe ţărmuri necunoscute cu crucea într-o mână şi cu lancea în alta, căutând aur la lumina

incendiilor. El ştie cum arată cruzimea. E, cum scrie Malraux, cel mai mare poet al sângelui. Dar corăbiile nu mai pleacă acum spre tărâmuri îndepărtate. Şi ce poate face un diavol cu inimă de înger dacă s-a născut în Aragon, dacă e mândru şi încăpăţânat şi pe deasupra surd? Pictează acum şi cu degetul mare, şi cu indexul, nu numai cu penelul. Lucrează repede, aproape furios, fără să mai revină, fără să corecteze, nerăbdător, trecând peste detalii, cum va face într-o zi Van Gogh. Are din ce în ce mai puţină poftă de nuanţe. Cere modelelor doar două-trei ore de pozat şi tabloul e gata. Nu mai ridică vălurile, le smulge. Caută cu febrilitate ceva în lumea lui închisă, poate un adevăr, un semn de dincolo de „nimic", ceva care să infirme teama că totul e zădărnicie.

5

La şaizeci şi nouă de ani, steaua melancoliei lui e aproape neagră. Ca un astru infernal. Şi-a smuls de la gât eşarfa elegantă de mătase pe care o purta la începutul *Capriciilor*. Şi-a aruncat jobenul, şi-a dezbrăcat redingota. A rămas în halat. Deşi nu mai poate picta decât cu ochelari dubli, nu-i poartă aici. Are gura amară, e obosit, îngândurat. Nu vorbeşte zile întregi cu nimeni, dar cuvintele cele mai discrete aduc uraganul, va spune Nietzsche. E gata să se mute pe malul celălalt al râului Manzanares. Acolo va fi „Casa surdului", cu picturile ei halucinante de pe pereţi.

Pe acest chip torturat de vedenii ceva aminteşte expresia din primul autoportret, cel de la douăzeci şi şapte de ani. Poate fiindcă pe măsură ce îmbătrâneşte, Goya se loveşte de amintiri ca de obiecte… Fuentetodos. Zaragoza. Madrid. Încăierările nocturne stil Caravaggio. Drumul la Roma cu o trupă de toreadori ambulanţi. Francisco de los Toros. Toate revin din ce în ce mai insistent. Din cei douăzeci de copii cu care l-a dăruit soarta,

nu mai are decât unul, care trăieşte la casa lui. Soţia i-a murit. Secolul nou a început cu furtuni care l-au însingurat şi mai mult. A văzut şi lucruri incredibile. Oameni pe străzile Madridului cerând reinstaurarea Inchiziţiei.

Oare poţi judeca un om abia la sfârşitul vieţii, cum era de părere Papini? Arunci, Saturn poate ieşi din grota timpului său. Pictorul său există. E gata să-i zugrăvească ospăţul sadic chiar pe zidul din sufrageria „Casei surdului”. Îl va picta mai crud decât au făcut-o alţii. Îl va arăta bestial. Un canibal în locul unui zeu. Căci la şaizeci şi nouă de ani, Goya nu mai vede în Olimpul grecilor decât un antropofag devorându-şi fiii. Coşmarele au înnebunit şi zeii.

CURSA SPRE MOARTE

Dacă aş fi făcut măcar cinci tablouri; dar n-am făcut nimic, absolut nimic.

Géricault

1

I. Optsprezece sau douăzeci de naufragiaţi pe o plută rătăcind în imensitatea unei mări pustii. Un infern plutitor în care totul e oribil şi pasiv. Privirea nu se poate opri pe niciun amănunt consolator. Morţii au intrat, se pare, în putrefacţie lângă supravieţuitori. Veşmintele, trupurile, scândurile, frânghiile, cerul sunt de aceeaşi culoare. A lipsei de speranţă.

II. La capătul plutei, unul dintre supravieţuitori face semne cu franjurii unei draperii. Se epuizează într-un ultim gest inutil. Căci în pustietatea mării nu-l observă, desigur, nimeni. Dar acest om care agită franjurii unei draperii (ba chiar sunt doi) ne sugerează că o nenorocire devine completă abia când consimţim că inutilul este inutil.

III. De ce pluta n-are niciun pavilion? Probabil, pentru că naufragiaţii nu sunt nici greci, nici romani sau francezi. Sunt, pur şi simplu, oameni. De ce niciun indiciu nu arată în ce epocă se

întâmplă această catastrofă? Probabil, pentru a simboliza umanitatea însăşi. Dar de ce supravieţuitorii n-au aruncat în mare cadavrele? Probabil, pentru că o secretă fraternitate în faţa morţii îi împiedică s-o facă. Supravieţuitorii seamănă, şi poate nu întâmplător, celor care au închis ochii. Toţi sunt captivi pe o coajă de nucă într-un deşert de apă. Deosebirile de rang, de vârstă, de educaţie, de caracter, au încetat, vanităţile, ambiţiile au dispărut, naufragiaţii şi-au păstrat doar calitatea de fiinţe umane şi nu mă miră că aproape toţi sunt goi. Nici că trupurile sunt viguroase, deşi în mod logic ar trebui să fie epuizate de foame. În felul acesta se vede că şi muşchii sunt inutili. Şi că o solidaritate, care n-a existat înainte, triumfa în suferinţă după ce totul, absolut totul a devenit, din păcate, inutil. Când cercul destinului se închide, catastrofa izbuteşte ceea ce n-a izbutit viaţa. Probabil că dacă naufragiaţii ar ajunge la ţărm, ar întemeia o omenire nouă…

IV. Acest tablou a fost inspirat de un fapt real. La 18 iunie 1816, fregata *Meduza* a părăsit Franţa îndreptându-se spre Senegal. La 2 iulie, ea a eşuat pe un banc de nisip. După cinci zile de încercări zadarnice de a repune fregata pe linia de plutire, s-a construit o plută şi o parte dintre naufragiaţi au fost îngrămădiţi pe ea, în timp ce toţi ceilalţi s-au repezit la bărcile de salvare. După tăierea odgoanelor care o ancorau, pluta, neremorcată, a rămas singură în imensitatea mării. Foamea, setea, disperarea s-a abătut asupra celor strânşi pe ea. La 17 iulie, naufragiaţii au zărit la orizont o corabie căreia au încercat să-i semnaleze prezenţa lor. În zadar.

Pluta Meduzei este opera unui pictor tânăr, de douăzeci şi opt de ani. Un tânăr fermecător, cu ochi visători, orientali, cu un surâs cuceritor care,

zic cei care l-au cunoscut, atrăgea imediat simpatia. Punându-şi mari speranţe în acest tablou de mari dimensiuni, el s-a închis în atelierul său ca într-o mănăstire şi, pentru a fi sigur că nu va ceda ispitei de a ieşi în lume, şi-a tăiat frumosul său păr de care era atât de mândru şi pe care-l putem şi noi admira în autoportretul lui Géricault. Rezultatul a fost totuşi dezamăgitor. În ciuda dimensiunilor tabloului şi a scandalului provocat de naufragiul pe care-l ilustra, *Pluta Meduzei* a însemnat un semieşec. Abia în Anglia pânza a stârnit senzaţie.

2

La Luvru, mi-am dat seama, puţini privesc *Pluta Meduzei* fără să amestece pictura cu povestea ei. Vizitatorii văd în ea catastrofa de odinioară, pictată, şi trec mai departe.

La fel am făcut şi eu când l-am privit pe Géricault în autoportretul în care seamănă cu Byron, tânăr, impetuos, romantic. M-am gândit la destinul tragic al acestui artist, secerat de moarte la mai puţin de treizeci şi trei de ani, când încă studia, încă îşi croia un drum, încă îşi asimila influenţele; artist hărăzit unor mari promisiuni, şi care, înainte de a muri, a regretat, cu o răscolitoare modestie, că n-a apucat să picteze nimic din ce ar fi vrut.

Iubea pictura şi caii. Îi plăcea să frecventeze manejurile, cursele de cai, să se afle în societatea grăjdarilor şi a jocheilor. Primele sale schiţe au fost studii de cai. Primul tablou expus la Salon înfăţişa un ofiţer călare. La Roma s-a documentat pentru a picta cursele de cai liberi, adică fără călăreţi. Din întreaga natură nu l-a pasionat ceva mai mult decât caii. Motivul cel mai drag, obsesiv, din pictura lui, nu putea fi altul: un bărbat gol, tânăr şi frumos, stăpânind un cal în plin efort. Şi soarta a vrut ca moartea însăşi să nu-i vină din altă parte. La treizeci şi doi de ani, Géricault a căzut de

pe un cal furios. După aproape un an de imobilizare în pat şi mai multe operaţii teribile, înceta din viaţă, doborât de o moarte care-l pândise cuibărită în chiar pasiunea lui.

Întâmplarea a vrut să aflu mai târziu părerile lui Michelet, care l-a iubit şi îl vede angajat într-o cursă spre moarte. Géricault, ne atrage atenţia el, e fascinat nu numai de cai. E fascinat de condamnaţii la moarte, de naufragii, de ultima privire pe care o aruncă lumii condamnatul, cu ochii aţintiţi în gol, fără să observe nici călăul, nici preotul. Poate că şi această viziune e tributară legendei, e ea însăşi legenda unui tânăr frumos, seducător, răsfăţat de zei şi de prieteni, în dialog neîncetat cu pericolul, grăbindu-se să ajungă la porţile morţii, însă Michelet m-a făcut să mă uit altfel la chipul lui Géricault. Tânărul pictor, care nu va deveni niciodată, prin vârstă, „Domnul Géricault", e impetuos, are, evident, vehemenţa vieţii, a pasiunilor, e un senzual, dar nu e prea serioasă faţa lui? Îşi presimte destinul? Caii lui îşi rup căpăstrul, ca să fugă, înfricoşaţi şi sălbatici, excitaţi parcă ei înşişi de întâlnirea cu moartea ce nu poate fi evitată.

Multă vreme cei care l-au cunoscut pe Géricault n-au putut vorbi despre el decât cu lacrimi în ochi. Sute de anecdote, adevărate sau nu, mii de amănunte pitoreşti nu început să-i coloreze biografia. A fost amestecată şi dragostea în drama sa. Iar legenda şi-a avut partea ei bună. A forţat porţile Luvrului.

„E mai mult decât un pictor, e un mit" poate deveni totuşi foarte lesne „e mai puţin decât un pictor, e un mit".

Géricault este nu numai aureolat de legendă, ci şi, în parte, sufocat de ea.

UN „FOST MARINAR”

În noaptea cea de iad, chiar marea însăşi s-ar fi zvârlit spre stele să le stingă.

Shakespeare

Turner n-a pictat decât un portret. Al său. Un altul a rămas neterminat: al mamei sale.

Acest autoportret, din care ne măsoară un tânăr cu părul blond, cu obrazul scăldat de o lumină aurie, cu ochii mari, aţintiţi imperativ asupra noastră, îţi dă impresia că pictorul era un bărbat înalt, chiar foarte înalt. Apoi afli de la biografi că era mic de stat, însă dorea să fie uriaş în pictură. Şi, fără să vrei, asociezi acest amănunt cu alte ciudăţenii ale taciturnului şi celibatarului Turner care, spre sfârşitul vieţii, pentru a scăpa de inoportuni, ţinea, se zice, o locuinţă oficială în centrul Londrei, cu toate datele unei existenţe normale, în timp ce, în realitate, trăia într-o casă din Chelsea, cu iubita sa, sub o identitate de împrumut. „Mr. Booth”, îl numeau vecinii, care îl credeau un marinar ieşit la pensie.

Faptul ţine aparent de domeniul indiscreţiei biografilor, dar nu mă pot împiedica să bănuiesc că în sufletul romanticului englez a trăit ascuns, mereu, Mr. Booth, mult mai liber de convenţii decât Turner. Şi că în pictura lui Turner, artistul din

văzul tuturor şi secretul „fost marinar” au trăit împreună, încercând să ajungă la un compromis.

Mai mult ca sigur, „fostul marinar” Mr. Booth, nu Turner, admiratorul liniştitului Claude Lorrain, s-a legat de catarg pe vasul *Ariel,* ca un nou Ulise, pentru a urmări timp de patru ore o furtună care răscolea marea şi pe care vroia s-o picteze. Mi-l închipui cu ochii orbiţi de lumina fulgerelor, beat de unul din acele dezastre sublime pe care le întâlnim în peisajele lui Turner unde lumina e nor, val sau victimă, dincolo de limitele realului. Şi de ce oare fiul bărbierului Turner a exclamat pe patul de moarte, şi unde? Într-o insulă otrăvită de ceţuri, că „soarele este Dumnezeu”? Nu cumva fiindcă nebuloasele solare, naufragiile care au ceva şi de apocalips, şi de apoteoză, soarele de sulf, viscolele transformate în vălătuci de fum, incendiile cu funingini de aur au existat numai în imaginaţia unui „fost marinar”?

Pentru englezi, peisajul avea pe atunci mai mult rolul de a le oferi, celor ce nu puteau călători, vederi pitoreşti, iar celor ce călătoreau, amintiri pictate. Poate de aceea Turner aduce destul de des în scenă un actor care nu era neapărat necesar: o femeie contemplând furtuna, un înger într-un spasm de lumină, martori asistând la un incendiu. Numai că talentul lui nu mai e acelaşi când e vorba să reprezinte personaje sau când cerul se limpezeşte. Din fericire, ceaţa, incendiile şi furtunile iubite de Mr. Booth copleşesc siluetele convenţionale. Realul e prins în vârtejurile ameţitoare ale irealului, actorii sunt dominaţi, când nu sunt devoraţi, de decor. Fără Mr. Booth s-ar petrece o catastrofă estetică în această pictură. Dacă s-ar destrăma ceaţa, dacă s-ar potoli furtuna, dacă s-ar stinge incendiul, dacă natura ar reintra în normal, peisajele, îmblânzite, cuminţite, domesticite, ar semăna probabil cu leii din grădina zoologică. Din magie, s-ar cădea în pitoresc.

N-a trecut prea mult timp de când pânzele lui Turner erau înghesuite în magaziile de la National Gallery sub calificative ironice („prelate vechi” sau „lemn de încălzit”), în timp ce apologiile se întrec azi în superlative. Mă tem că această revanşă se datorează mai ales „fostului marinar” care l-a determinat pe Turner să ne vorbească despre sine mai ales prin peisajele sale.

NAPOLEON ŞI TIGRUL

Când l-am văzut pe Delacroix era frumos ca un tigru.

Odilon Redon

1

Gauguin va spune şi el mai târziu: „Acest om avea temperamentul fiarelor sălbatece. De aceea le-a pictat atât de bine.” E exact sentimentul pe care ni-l dă tânărul Delacroix care şi-a înfăşurat gâtul cu o batistă roşie, luându-şi un aer cuceritor, de prinţ şi terorist totodată. Din oglindă ne înfruntă un „tigru” cu înfăţişare de dandy, pentru care succesul e mai mult decât posibil; e necesar.

„Tigrul” e, însă, un perfect om de lume. E elegant, stăpâneşte arta conversaţiei galante şi nu-şi pierde vremea într-un salon. În urma lui se aud des asemenea exclamaţii: „Ce păcat că un om atât de fermecător face o asemenea pictură.” Are părul sumbru, ceea ce-i accentuează aspectul puţin pergamentos al obrazului, ochii tenebroşi, gura bine desenată şi uşor dispreţuitoare. E un admirator al lui Shakespeare, al lui Byron, al lui Goethe şi al anticilor. Sub impertinenţa juvenilă se ascunde un pictor cult, care are totdeauna cărţi la piciorul şevaletului.

Şi iată-ne în faţa primei nedumeriri. În viaţa acestui cuceritor romantic, al cărui cap nervos pare făcut pentru a fi adorat de femei, nu există nicio Saskia, ca în viaţa lui Rembrandt, şi nicio Hélène Fourment, ca în viaţa lui Rubens. Într-o vreme în care George Sand îşi tăia părul bogat trimiţându-l unui poet ca ofrandă, nicio urmaşă a Evei nu-i probează lui Delacroix o pasiune cât de cât similară. Într-un Paris în care toată lumea vorbeşte despre aventurile sentimentale ale lui Alfred de Musset care a epuizat, se pare, întreg repertoriul pasional, a suspinat, a implorat, a invocat clipa şi eternitatea, a scris ode şi a alergat cu cuţitul în mână după obiectul pasiunii sale, viaţa sentimentală a lui Delacroix e de o dezarmantă sărăcie. Întrebat dacă a fost şi el amantul lui George Sand, a răspuns echivoc şi sarcastic, „Desigur, ca toată lumea”. Dar nu-i ştim nicio iubire mare. Doar iubiri derizorii şi provizorii. Nu pasiuni răvăşitoare, nu crize, nu furtuni. Nici măcar o ruptură spectaculoasă. Doar o aventură la Amsterdam, încheiată rapid, cu o plecare precipitată, a ei, şi cu tradiţionalul bilet găsit dimineaţa pe noptieră. Atât. Alte aventuri nu. Doar ipoteze sau întâmplări mediocre. Cameriste, modele, Jenny, adică guvernanta care a făcut la bătrâneţe gol în jurul celibatarului Delacroix, păzindu-l ca un cerber de musafiri indezirabili.

Ce se întâmplă, aşadar? Tocmai şeful şcolii romantice în pictură, tocmai pictorul pasiunii n-a cunoscut pasiunea? Dacă am asculta bârfelile unor insidioşi am eşua direct în psihanaliză, întrucât ei pretind că pictorul orgiilor sardanapalice şi al nudurilor triumfale ar fi fost mai temerar în faţa şevaletului decât în alcov şi că timidul din intimitate s-a răzbunat făcând culoarea să urle. Dar nu e cazul să ne aplecăm urechea la clevetiri. În definitiv, un bilet lăsat pe noptieră nu e o mărturie pentru istoria artei. Mai surprinzător şi neplăcut e că Delacroix însuşi, în *Jurnal,* râde de

„balivernele” cu îndrăgostiţi care privesc luna sau plâng împreună. Reflecţiile sale seci şi dezabuzate la adresa femeilor sunt şi mai jenante decât cârtelile răutăcioşilor. Pictorul ajunge chiar să-şi copieze vorbele acre ale lui Bacon care pretindea, vai, că toate operele importante au fost făcute de bărbaţi ce nu şi-au pierdut vremea iubind. Aşa vorbeşte ori un misogin, ori un bărbat lipsit de noroc. Să fi aparţinut prinţul romantic al picturii uneia din aceste categorii?

2

La douăzeci şi patru de ani, şi-a făcut un autoportret în costumul melancolic al lui Hamlet şi, parcă, în plin monolog. Există totul aici. Romantismul său. Orgoliul său. Disperarea sa.

Dar am mai văzut undeva această privire semeaţă. Era a unui general tânăr care a devenit împărat şi care a fost, apoi, nevoit să-şi mute domiciliul de la Tuileries pe o insulă din Atlantic, departe de toate locurile de bătălie ale Europei, unde a trebuit să înfrunte tristeţea de a nu mai comanda decât alcătuirea meniului zilnic. Napoleon e mort de un an, dar amintirea lui e aici, pe chipul acestui artist deghizat în Hamlet care năvăleşte în pictură asemenea corsicanului în politică. Îndrăzneţ, forţează uşile saloanelor şi tulbură siesta domnilor de la Academia de Belle Arte, arbitrii celebrităţii oficiale, care ridică miraţi sprâncenele. Cine e tânărul impertinent care strică ordinea?

E un tânăr cu ambiţii mari. În biografia lui există, de altfel, antecedente care ne trimit tot la Napoleon. În primul rând, tatăl. Dacă, aşa cum spun actele, Charles Delacroix a fost tatăl său, acesta, se ştie, a fost deputat în Convenţia Naţională, unde a votat moartea lui Ludovic al XVI-lea, pentru a reprezenta mai târziu pe împărat şi imperiul ca prefect în două oraşe importante ale

Franţei. Dacă, aşa cum se şopteşte, Eugène Delacroix s-a născut dintr-un ceas de iubire extraconjugală, lucrurile nu se schimbă prea mult, bănuielile avându-l în vedere pe ilustrul ministru de externe al lui Napoleon, Talleyrand. Apoi: unul din fraţii mai mari ai viitorului pictor a ajuns, în timpul imperiului, general, altul a căzut în luptă. Dumas care ne şopteşte că până la trei ani Delacroix a fost, atenţie! „spânzurat, ars, înecat, otrăvit, sugrumat", pentru că, până la această respectabilă vârstă, căzuse în mare, înghiţise un tub de vopsea otrăvindu-se, fusese cuprins de flăcări de la o perdea care luase foc şi, din greşeală, fratele său militar îl spânzurase de galoanele sale dându-i drumul din braţe, Dumas, deci, adaugă, răutăcios, că se îndoieşte de sentimentele republicane ale amicului său.

Oricum, aventura săbiei s-a terminat prost, pe insula Sfânta Elena. Acum e rândul picturii să-şi încerce norocul şi orgoliul. Aproape necunoscut, Delacroix e decis să se bată cu gustul oficial, cu prejudecăţile, cu adversarii. Conflictul său cu Ingres va sfâşia toată prima jumătate a secolului al XIX-lea. Şi întocmai ca Napoleon care a vrut coroana imperială după ce a servit revoluţia, Delacroix va dori un fotoliu la Academie după ce va revoluţiona pictura. Acesta va fi fost visul său de încoronare. Deocamdată, însă, înveşmântat în costumul prinţului Danemarcei, adulmecă gloria de a fi. „A fi", şi nu oricum!

3

Secolul al XIX-lea adoră indiscreţia. Din acest punct de vedere, Delacroix nu e fiul secolului său. El nu lasă pe nimeni să-şi vâre nasul în treburile sale intime, iar uşa atelierului se deschide foarte rar pentru alţii. Baudelaire îl compara cu un crater de vulcan ascuns artistic sub buchete de flori,

adăugând că una din marile preocupări ale vieţii acestui romantic a fost să-şi tăinuiască furiile.

Şi pentru ce apelează cineva, care nu duce lipsă de auditoriu în saloanele Parisului, la un confident atât de tăcut şi de impasibil ca un *Jurnal!* Nu cumva pentru că n-are niciun prieten adevărat sau n-are totală încredere în nimeni? Tigrul e în realitate un solitar. La urma urmei, care sunt prietenii acestui desăvârşit om de lume, cu obrazul măsliniu şi sulfuros, ce pare să ducă o viaţă mondenă şi frecventează cafenelele boemei artistice? Musset? Delacroix se plimbă nopţi întregi cu Musset, dar suspinele poetice ale acestuia nu-i spun nimic. Hugo? I se pare „exagerat". Când e numit „un Victor Hugo al picturii", răspunde iritat că nu merită „nici acest exces de onoare, nici această ofensă". Balzac? Îi citeşte cărţile, se bucură că Balzac îl elogiază, îi scrie chiar scrisori, dar ca om i se pare grosier şi vulgar. Sainte-Beuve? Sainte-Beuve, care-l admiră pe Horace Vernet, n-a scris un rând despre Delacroix. Chopin? Gândirea lui Chopin, spune George Sand, nu se poate traduce decât în muzică; pe Chopin îl îngrozesc Michelangelo şi Rubens şi, bineînţeles, acelaşi efect produce asupra lui şi pictura lui Delacroix. Dumas? E legat de Dumas, dai nu-l preţuieşte ca scriitor. Baudelaire? Într-adevăr, Baudelaire l-a înţeles foarte bine. Singurul. Dar Baudelaire, ne asigură cei care s-au ocupat de această problemă, n-a fost niciodată pentru Delacroix decât „Cher monsieur". Cu timpul şi relaţiile cu Mérimée s-au răcit. Poate că Stendhal i-a fost prieten adevărat, dar această excepţie nu face decât să confirme că, în bârlogul său, când se leapădă de eticheta omului de lume, tigrul reprezintă *individul* prin excelenţă. E firesc ca autoportretele sale să aibă, practic, acelaşi rol ca filele din *Jurnal;* deşi, probabil, cele mai multe jurnale intime au fost scrise cu gândul, poate chiar cu speranţa, că vor deveni într-o zi publice.

4

Iată-l în costum de voiaj, în 1832, când s-a îmbarcat pentru Maroc şi Algeria. Are treizeci şi patru de ani. Nu e, deci, nici prea tânăr, pentru a gusta dintr-o călătorie doar aventura, nici prea în vârstă, pentru a-l obosi drumul. Şi, pe urmă, Orientul i-a înflăcărat imaginaţia încă din adolescenţă. La nouăsprezece ani copia miniaturi persane. Îi plac cavalcadele, caii neîmblânziţi, leii care nu sunt „clasici", coafaţi, cu perucă à la Ludovic al XIV-lea, ci se încruntă fioros şi îşi zbârlesc coamele, îl atrag mulatrele frumoase, parfumurile grele. Lecturile din Byron şi din Victor Hugo i-au incitat şi ele curiozitatea. Îl vedem într-un crochiu, cu cravată albă, cu o şapcă, tot albă, pe frumosul lui păr negru, pentru a se apăra de soare, şi ni-l închipuim coborând la Tanger, jovial, mulţumit că a lăsat în urmă Parisul îmbâcsit de ploi şi că are, în sfârşit, prilejul să-şi vadă de aproape reveriile orientale.

Numai că însemnările din carnete ne descumpănesc. Încă de la plecare începe să se plângă. Ba e frig, ba ninge, ba plouă, ba suflă vântul. S-ar zice că regretă imprudenţa de a fi pornit la drum şi că nu doreşte decât să revină cât mai repede în liniştea atelierului său unde se simte mai în siguranţă decât pe puntea unei corăbii. Traversând Mediterana, are rău de mare, furtunile îl îngrozesc tot atât cât şi apele liniştite. Corabia devine, era de aşteptat, „o închisoare plutitoare", cum ar fi spus Baudelaire… Până când, în cele din urmă, la 24 ianuarie, debarcă la Tanger.

Delacroix acoperă în Maroc şi Algeria mii de pagini din carnete cu crochiuri, şi, în acelaşi timp, se simte ca un exilat. Face călare drumul până la Meknès, ajunge la Oran şi Alger şi, în iulie, se află din nou la Toulon. E greu de spus „cât Orient" există în schiţele pe care le are în bagaje, şi poate

nici n-are rost să ne punem problema, deoarece un artist de felul său nu vorbeşte niciodată *despre* un oraş, un ţinut sau o ţară, ci *cu ajutorul lor.*

5

Cruciaţii lui, intrând în Constantinopol, te fac să te gândeşti că există victorii la fel de greu de suportat ca o înfrângere. Sau victorii la care ajungem prea târziu pentru a ne mai putea bucura de ele; le-am obţinut după ce-am obosit aşteptându-le, dorindu-le.

Aparent, nu lipseşte nimic în acest tablou pentru ca triumful să fie triumf. Nu lipsesc platoşele scumpe. Nu lipsesc stindardele de mătase. Nu lipsesc, bineînţeles, caii. Şi nu lipsesc, aşteptându-şi soarta, învinşii. Atunci de unde impresia că învingătorii seamănă cumva cu învinşii? Lumina, slabă şi violetă, îşi depune praful pe armuri, pe stindardele acoperite cu pajere. Împovăraţi de platoşele lor, cruciaţii se întreabă parcă: „Şi acum?" Până şi coifurile împodobite cu pui de vulturi sau cu himere accentuează senzaţia ciudată că victoria e o povară pe care învingătorii o poartă mai greu decât au purtat bătălia. Câtă vreme s-au luptat, n-au avut decât un gând. Să învingă. Acum, sunt gata parcă să coboare de pe cai, să se aşeze lângă învinşii lor. Au cucerit Constantinopolul, dar biruinţa e lipsită de bucurie. În clipa în care pulberea stârnită de copitele cailor a căzut, ea s-a aşternut ca o oboseală pe coifuri, pe stindarde şi pe feţele învingătorilor. Ce e gloria? se întreba Juvenal. Nimic, dacă e numai glorie.

Poate că în artă victoriile seamănă cu victoria cruciaţilor lui Delacroix. Nu o dată învingătorii sunt obosiţi, la fel de obosiţi ca învinşii. Biruinţa dorită, sperată, pentru care n-au cruţat nici timpul, nici viaţa, e, după atâtea eforturi, melancolică.

Anul 1855 este ora intrării lui Delacroix în Constantinopol. Triumful. Ingres şi Delacroix,

după o dispută care a dominat prima parte a secolului al XIX-lea, reprezintă amândoi pictura franceză la Expoziţia Universală. Fiecare dintre cei doi mari rivali are dreptul la o sală. Patruzeci de pânze, Ingres. Treizeci şi cinci, Delacroix. Răfuiala dintre clasicism şi romantism se amână. Deocamdată vorbeşte doar gloria. „Acum, scrie Gautier, pulberea luptei a căzut, iar maestrul, multă vreme calificat drept înrăit şi nebun, apare în lumina unei glorii senine, incontestabile”…

Dar abia acum tigrul pare obosit.

În anul 1857 e primit în Academia de Belle Arte. Mai are de trăit cinci ani.

Vederea îi slăbeşte. Laringita îi stinge glasul. Febra ciudată care l-a necăjit mereu, doborându-l din când în când, îl epuizează. Nu se opreşte totuşi din lucru decât pentru a mânca şi pentru a dormi. Trăieşte retras, păzit de Jenny, menajera, singura fiinţă rămasă în preajma lui. Bărbia, maxilarele proeminente care odinioară exprimau o voinţă încordată sunt, în autoportretul din 1862, mai puţin dure. Arcul lungit al sprâncenelor nu mai e atât de ferm. Tânărul focos, care-şi înfăşurase gâtul cu o batistă roşie, a devenit un om distant, cu cravată şi redingotă. Ochii sunt reci. Cât a trecut de când ne privea semeţ ca Napoleon? În plină glorie, ar avea motive să se considere un învingător, dar Delacroix ni-i aminteşte pe cruciaţii săi. Recunoaştem pe obrazul său ceva din singurătatea ultimă a lui Rembrandt şi ceva din tăcerea ursuză a lui Goya. Marii artişti seamănă, poate, între ei la sfârşitul luptelor. Învingători şi învinşi se amestecă.

BUNĂ ZIUA, DOMNULE COURBET

El n-are violent decât amorul propriu; inima lui Narcis s-a oprit în el în ultima sa migraţie.

Critica vremii

1

Scena se petrece pe la mijlocul secolului al XIX-lea, pe un drum prăfos, undeva aproape de Montpellier. Drumul e galben, de culoarea deşertului. În jur, câmp ars de soare, chiar abrutizat de soare, cu puţină vegetaţie, şi aceea prăfoasă, stropită cu două flori roşii, doi maci se pare. Dar cine sunt personajele? În primul rând el, Courbet, autorul tabloului. Cu un fel de rucsac în spinare, unde are uneltele de pictor, cu pălăria în mână din cauza căldurii şi cu capul dat teatral pe spate. Se uită cu superioară bunăvoinţă la cei care i-au ieşit în întâmpinare. Ca şi cum le-ar spune: „Iată, domnilor, aveţi şansa să mă puteţi saluta.” Ceea ce şi fac, de altfel, Alfred Bruyas, un simpatic admirator şi colecţionar din Montpellier, căruia îi place să fie pictat, şi servitorul său.

Pe un asemenea drum ar fi putut trece şi Don Ouijote. Dar acest călător cu barba în vânt, cu alură impunătoare, care se admiră mai mult decât cei mai entuziaşti admiratori ai săi, socotind că geniul său este unic, n-are nimic comun cu prea

naivul cavaler spaniol. Şi apoi, aici nu suntem în Spania. Suntem în Franţa, unde iluzia a fost totdeauna privită cu prudenţă, şi în faţa unui pictor care îşi bate joc de reverii. Ca să nu mai spunem că în tot acest peisaj, în ciuda luminii meridionale, nu există, şi nu întâmplător, nicio moară de vânt; nicio adiere de utopie. Totul e exact, concret, realist. Întrucât domnul Courbet e convins că un pictor nu trebuie să-şi piardă vremea cu fantasme.

De fapt, cu excepţia naturii, a lui Rembrandt şi a lui Velázquez, călătorul nostru nu recunoaşte pe nimeni.

El e foarte încântat şi de chipul său de tip asirian, de ochii săi negri, lucitori, strălucitori, de genele sale lungi, de mâinile sale elegante şi, firește, de barba care-i asigură un plus de originalitate. Şi nu se dă înapoi să le impună şi altora încântarea sa. De aceea se pictează în aşa fel încât să se pună în valoare, distribuindu-se în diverse roluri, toate de primă mărime şi toate văzute din fotoliul de orchestră. Uneori îşi dă cu ajutorul unei pipe un aer de lup de mare, alteori adoptă o poză de Christ, cu mâinile întinse asupra lumii.

Pe drumul de culoarea deşertului, cu băţul înfipt în praf, ascultă, probabil, urările de bun venit ale lui Alfred Bruyas care l-a invitat la Montpellier. Pare mulţumit, deşi nimeni nu e în stare să-i facă atâtea complimente câte îşi face singur. Să observăm că, dintre cele trei personaje, singurul care are umbră e el. Şi că până şi câinele pare să ia parte la emoţia momentului, privindu-l admirativ pe drumeţ, în timp ce stăpânul său îl salută pe oaspete: „Bună ziua, domnule Courbet.”

Sub acest nume e cunoscut şi tabloul: *Bună ziua, domnule Courbet.* Şi ne putem imagina o discuţie posibilă.

— Sunteţi obosit, domnule Courbet?

— Unul ca mine n-are voie să obosească, domnule Bruyas. Am de străbătut un drum lung.

Nemurirea e vastă. Înţelegeţi?

— Da, înţeleg. Şi nu vă ascund că vă admir şi pentru această încredere.

— Eu am ştiut totdeauna ce vreau. Familia mea a vrut să fiu avocat. Eu am ales să fiu pictor. Am ştiut că pictura îmi va da celebritate.

— Sunteţi, într-adevăr, celebru acum.

— Numai atât, domnule Bruyas? Sunt primul şi unicul artist din acest secol. Nu mă egalează nimeni. Şi, sincer să fiu, nu văd de ce aş fi modest cu talentul meu. De aceea am râs când unii au încercat să-mi dea sfaturi. Cine să mă înveţe? Domnii care s-au cocoţat în fotoliile Academiei şi care s-au ţintuit în jilţurile juriilor la saloane, vrând să decidă ce e arta şi ce nu e? Ei să-i dea lui Courbet sfaturi cum să picteze? Nu e ridicol? Aceşti domni să predea desenul în şcoală şi să nu-şi vâre nasul în artă.

— N-aţi fost gentil cu ei niciodată. Şi vă înţeleg. Dar de ce, domnule Courbet, împăratul a lovit, iritat, cu cravaşa un nud al dumneavoastră?

— Ei, de ce?! Pictasem o femeie obeză, cu picioare zdravene de docher, deoarece văzusem o asemenea femeie. Dar, după estetica oficială, aşa ceva era un exemplu prost. Eu, domnule Bruyas, n-am pictat îngeri fiindcă nu i-am văzut niciodată. Pictez ceea ce văd. După părerea mea, arta trebuie să fie concretă, să reprezinte numai lucruri reale şi existente.

Domnul Bruyas tace. Ar putea să întrebe unde i-au văzut grecii pe zeii lor de marmură sau unde a văzut Rembrandt, în natură, noaptea din tablourile lui, dar domnul Bruyas e o persoană bine crescută. În calitate de gazdă, ştie că nu e frumos să-şi contrarieze – şi încă de la sosire – oaspetele. În plus, din moment ce e un admirator al domnului Courbet, există toate şansele să gândească la fel. Riscă doar o întrebare timidă.

— Înseamnă că excludeţi imaginaţia?

— N-o exclud. Dar imaginaţia trebuie să mă ajute să găsesc expresia cea mai completă a unui lucru existent, nu să creez acel lucru. Artistul n-are voie să născocească. Dacă doriţi, aş fi în stare să refac cel mai bun tablou al meu pentru a dovedi că nu sunt sclavul hazardului. Vă repet, nu mă interesează decât ce e real şi vizibil.

Fiind un om instruit, Alfred Bruyas înţelege, desigur, că din perspectiva oaspetelui său o bună parte din istoria artei ar trebui aruncată la coş. Şi are, poate, unele nedumeriri. Dar nu-şi permite obiecţii. Cu atât mai puţin servitorul său care aşteaptă plictisit ca discuţia dintre stăpânul său şi pictor să se încheie pentru a-l conduce pe oaspete la vilă.

În ce ne priveşte, ar fi nepoliticos să intervenim într-o discuţie la care am fost invitaţi doar să asistăm.

2

Procesul lui Courbet, după zdrobirea Comunei din Paris, e la fel de celebru ca şi procesele lui Flaubert şi Baudelaire. Între ele există totuşi două deosebiri importante. Mai întâi, în cazul lui Flaubert şi Baudelaire, pe banca acuzaţilor a stat arta *(Doamna Bovary* şi, respectiv, *Florile răului).* În cazul lui Courbet, pe banca acuzaţilor a stat numai omul. Apoi, dacă în ce-i priveşte pe Flaubert şi Baudelaire nu ezităm să ne socotim coinculpaţi, în calitate de cititori, considerând ridicolă pretenţia pudibonderiei autoritare de a-şi impune voinţa şi ipocrizia, procesul lui Courbet ne lasă oarecum încurcaţi fiindcă nu ştim unde începe şi unde sfârşeşte adevărul. În ce măsură e vinovat Courbet? În ce măsură e inocent? Autoportretul făcut în închisoare ni-l arată privind în gol, pe fereastră. Nu mai e acelaşi om care se amuza să-şi semneze, uneori, scrisorile „Courbet, maestru fără ideal şi tară religie", nici cel care se înfăţişase, în

atelierul său, pictând sub privirile admirative ale unui copil şi ale unei femei goale ce a uitat să se îmbrace; nici protagonistul atâtor bravade sau triumfuri artistice care i-au adus şi prieteni şi duşmani.

Nu mai e decât un om singur, faţă în faţă cu destinul său.

PUŢINĂ ISTORIE

Când reuşeşti, înseamnă că ai reuşit. Când nu, o iei de la început. Restul e o farsă.

Manet

1

Ni se pare foarte curios că acest domn distins, îmbrăcat *comme il faut,* vag solemn, vag timid, vag absent, a provocat un scandal care a zgâlţâit din temelii edificiul artei. N-are nimic din fronda lui Gauguin, nici aerul de solitar irascibil al lui Cézanne. Dă impresia unui înalt funcţionar, ca tatăl său, ataşat tradiţiilor, iubitor de conversaţii subţiri şi ceremonioase, în care nimeni nu trebuie să ridice vocea şi totul se desfăşoară după un protocol inviolabil. Privirea lui n-am întâlnit-o decât la tăcutul şi discretul Velázquez. Un om cu asemenea privire nu poate dori să se arunce într-un tapaj de proporţii şi nu e făcut pentru luptele de gherilă. L-ar deranja, se pare, chiar şi ţignalul unui poliţist, dar un scandal? Şi, în măsura în care fizionomiile nu înşală, n-are deloc gustul provocărilor, tentaţia insurgenţei. Nimic, deci, din autoportretul lui Manet nu ne dă dreptul să-l credem un corsar dispus să ridice steagul negru pe corabia picturii. A stat o noapte la închisoare, ca adversar al celui de-al doilea imperiu, dar, cum

spune Lionello Venturi, pe atunci, la Paris, orice tânăr inteligent era un rebel. Şi apoi, Manet însuşi a scris în prefaţa catalogului la una din expoziţiile sale: „Domnul Manet n-a vrut niciodată să protesteze.”

Şi totuşi, scandalul izbucneşte. În 1865, este expus la Salon tabloul său cel mai cunoscut, *Olympia.* Stupoare! În locul Afroditei, stă alungită pe divan o femeie rigidă, urâtă, lipsită de farmec, asistată de o negresă, care îi oferă un buchet de flori, şi de o pisică neagră cu ochi fosforescenţi. Se aud voci indignate. Cum e posibil aşa ceva? Cum îşi permite domnul Manet? Nimeni nu pare să observe că lipsa de seducţie a nudului e intenţionată şi că atenţia privirilor ar trebui să se îndrepte spre relaţiile noi stabilite între culori. În schimb, plouă cu invective: „Venus cu pisica”… „O odaliscă cu pântec galben”; şi altele de acelaşi fel. Scandalul ameninţă să degenereze în primul linşaj din istoria artei, iar poliţia se vede nevoită să ia măsuri ca să preîntâmpine sfâşierea tabloului. Niciodată iritarea n-a fost atât de vehementă, niciodată atacurile n-au fost atât de îndârjite. Intervin în corul de insulte şi oameni cultivaţi. Courbet vorbeşte despre *Olympia* ca despre o carte de joc. Théophile Gautier adaugă că ea nu se explică din niciun punct de vedere, chiar luând-o ceea ce este, „un model plăpând întins pe cearşaf”. Insultele nu ocolesc nici exclamaţiile vulgare, de genul: „Dacă Olympia făcea bulevardul nu i s-ar fi dat trei franci!” Deconcertat, juriul decide ca tabloul să fie agăţat foarte sus pe perete, ca să nu mai poată fi văzut. O singură voce se ridică în apărarea lui Manet. A lui Zola, care e totdeauna de partea celor învinşi. Unii sunt de părere că tabloul e o replică stângace după *Venus din Urbino* a lui Tiţian. Dar aceasta nu face decât să pună paie pe foc. Ce replică poate da unei zeiţe superbe această femeie ţeapănă, lipsită de feminitate? Domnul Manet a vrut cumva să sugereze că Olympia este

unica frumuseţe pe care o merită lumea? E vorba, aşadar, de un puci estetic? În ce scop? Publicul şi cronicarii preferă să-şi răzbune perplexitatea prin ironii, făcând din Olympia cea mai ofensată şi mai hulită femeie din istoria artei. Şi, în atâta zgomot, puţini îşi amintesc că asemenea istorii nu s-au terminat, niciodată, prea bine pentru cei care au râs, deoarece mai târziu au fost nevoiţi să bată în retragere ruşinaţi.

2

Martorii scandalului asistau, în realitate, la un deces şi la o naştere. O istorie care începuse pe muntele Ida, unde Paris s-a hotărât să dea Afroditei mărul, se încheie sub ochii fosforescenţi şi parcă ironici ai unei pisici negre. Şi altă istorie începea, în care pictura nu se mai afla sub tutela vechilor divinităţi; trebuia să se descurce singură. Cu mâinile ei plăpânde şi lipsite de graţie, Olympia a deschis porţile grele ale artei moderne.

Copilăria artei moderne s-a petrecut, deci, printre invective. Toţi o atacau, mulţi râdeau, nimeni n-o înţelegea. Primele cuvinte pe care le-a auzit au fost unele de dispreţ. Cântecul ei de leagăn a fost un cor de insulte. Şi dacă ne-o imaginăm pe *Olympia* flancată de doi poliţişti care apărau tabloul lui Manet împotriva celor dispuşi să-l sfâşie, leagănul artei modeme seamănă mai degrabă a catafalc.

E adevărat că noul născut nu avea nici tact, nici răbdare. Că nu aştepta să fie recunoscut. Persiflat, el reclama lauri. Reticenţelor salonului oficial, le răspundea cu ameninţarea unui salon al refuzaţilor. În cele din urmă, a fost acceptat din prudenţă şi poate cu gândul că, între gloriile oficiale, va deveni mai cuviincios, mai puţin recalcitrant, mai respectuos cu tradiţiile; şi poate chiar se va domestici; salonul oficial era pentru *Olympia* o jumătate de recunoaştere, dar şi un fel de cuşcă de

lux. Juriile oficiale încă mai credeau că pot comanda din fotoliile lor cursul artei. Şi, apoi, Delacroix abia murise. Ingres era în plină glorie. Courbet, de asemenea. Ei şi prestigiul câtorva secole de pictură reprezentau o autoritate redutabilă pentru a intimida impertinenţa mută cu care Olympia îşi privea spectatorii revoltaţi şi indignaţi. În plus, la acelaşi salon, împăratul în persoană a cumpărat, entuziasmat, Venera expusă de Cabanel. Şi ce reprezenta această pânză? O zeiţă cu părul auriu şi lung până la glezne, cu ochi de peruzea şi carnea spălată parcă numai în lapte, culcată cu o castă lascivitate pe valurile unei mări idilice, sub un cer inocent; o zeiţă a cărei goliciune e păzită de îngeri. La urma urmei, nu cu Venus din Urbino ar trebui comparată Olympia, ci cu această Venus a lui Cabanel pentru a măsura proporţiile scandalului şi ale rupturii care l-au făcut, mai târziu, şi pe Paul Valéry să vadă în Olympia un fel de vestală bestială şi impură, de o calmă neruşinare, cu capul pustiu, o Afrodită a Apocalipsei care a eşuat, nu din vina ei bineînţeles, în casele de toleranţă.

Scandalul n-a fost totuşi decât furtuna de suprafaţă a unui conflict mai adânc, poate cel mai violent din istoria artei. Manet nu s-a ferit să reia vizibil cadrul şi atitudinile caracteristice din *Venus din Urbino* tocmai pentru a demonstra că nu-l urmează pe Tiţian! *Olympia* nu e nici caricatură, nici parodie, ci un manifest de independenţă. Şi numai cei grăbiţi şi-au putut închipui că Manet propune aici o estetică, paradoxală, a urâţeniei. Olympia e urâtă numai fiindcă Afrodita e frumoasă. Asta e tot. Miezul adevărat al conflictului e cu totul altul: că arta îşi revendică dreptul de a nu mai răspunde la întrebările pe care şi le pusese din Renaştere. Cum spune Malraux, ea devine mută. Ea nu mai are subiect. Ea însăşi e subiectul şi scopul ei.

Epilogul e cunoscut. În 1890, capodopera lui Manet este cumpărată prin subscripţie publică şi oferită statului care, din prudenţă, o expune în muzeul Luxemburg. În 1907 este însă transferată la Luvru. După patruzeci şi doi de ani, cea mai răsunătoare controversă din arta secolului al XIX-lea, aflată la originile artei moderne, se încheie prin victoria celei lovite cu pietre.

Din autoportretul său, Manet pare să-şi primească triumful cu aceeaşi glacială rezervă cu care îşi întâmpinase detractorii. Nimic mai străin de un cruciat al artei modeme decât acest domn ceremonios şi uşor distant, care n-are fi în stare să-şi apere gălăgios ideile, nici să-şi apostrofeze adversarii. În redingota lui corect tăiată, el rămâne un om al secolului al XIX-lea.

3

Înţelegem oare mai bine decât cei de acum un secol tabloul lui Manet? Poate da. Poate nu. Sigur e că nimeni nu mai îndrăzneşte să-l ridiculizeze, o dată ce-a fost primit la Luvru, şi că amintirea scandalului s-a transformat într-o lecţie pe cât de usturătoare, pe atât de utilă. Fără ea, multe din îndrăznelile artei moderne ar fi fost înăbuşite de deriziune. Spaima de a nu păţi ceea ce au păţit detractorii impresioniştilor a împiedicat lipsa de înţelegere să se manifeste agresiv, ba chiar, prin recul, a încurajat uneori impostura, falsa inovaţie.

4

Că impresioniştii vorbesc despre „Renaşterea noastră", sugerând că s-a creat o prăpastie între ceea ce a fost arta înainte şi după ei, e, în definitiv, de priceput. Şi înţeleg că pentru a nu fi confundată de nimeni cu vechii zei ai picturii, *Olympia* trebuia să fie urâtă. Dar nu văd la ce ar folosi o intoleranţă *à rebours,* înlocuirea unui exclusivism, al celor

care au insultat tabloul, neadmiţând că se poate picta altfel decât au făcut-o maeştrii Renaşterii, cu exclusivismul de a socoti că preţuirea artei modeme presupune a lua obligatoriu o distanţă faţă de pictura dinainte. În fapt, a-ţi închipui că arta adevărată începe abia odată cu *Olympia* înseamnă, am impresia, să fii, ca mentalitate, alături de cei care sunt de părerea inversă, că arta adevărată a sucombat în aventurile artei modeme. Eu unul n-aş putea adera cu inima uşoară la ideea că ultimul război troian a încetat acum o sută de ani şi că de-acum înainte nimeni nu se va mai bate sub zidurile Troiei pentru frumuseţe.

REALITATEA CARE FUGE

Nu există viitor, n-a existat niciodată viitor.
Adevăratul viitor este azi.

Unamuno

1

E vară, e soare şi pentru a câta oară mă gândesc că o amiază de vară nu minte? De afară ajung acum până la mine parfumuri aspre, aţâţătoare, de ierburi calde. Natura însăşi pare să treacă în asemenea ceasuri de partea picturii impresioniste.

Îmi aduc aminte că Monet regreta că nu s-a născut orb şi nu şi-a căpătat mai târziu, brusc, vederea pentru a privi lumea cu un ochi neviciat de obişnuinţe. Îmi amintesc, apoi, că părerile mele mai vechi despre pictura impresioniştilor păcătuiau, probabil, printr-o nepermisă simplificare. Iniţial, am văzut în impresionism doar aventura unor citadini care cunoşteau atât de puţin natura încât erau capabili să exulte, uimiţi, în faţa unui deal presărat cu maci roşii!

Înţelegeam, desigur, că exodul din ateliere, provocat de Monet şi de prietenii săi, a adus un val de aer proaspăt în pictură, că îndrăzneala lor de a studia efectele unei raze de soare cu aceeaşi atenţie cu care Delacroix studiase armurile cruciaţilor a fost o adevărată revoluţie, dar, influenţat probabil

de ideea că nu weekendurile ne apropie de natură, ci nostalgia de a regăsi partea naturală din noi, le atribuiam o euforie de plimbare duminicală şi mă grăbeam să exagerez amănuntul – deloc întâmplător, ziceam eu! – că tocmai unul dintre impresionişti, Degas, nu un adversar, a dorit să fie creat un corp de jandarmi care să-i alunge pe peisagişti înapoi în ateliere. Practic, mă conformam unei prejudecăţi, încă destul de răspândită, care face din actorii scandalului de-acum un secol nişte excursionişti talentaţi, cu pretenţii de exploratori: purtându-şi şevaletele pe malurile apelor, prin grădini şi în marginea pădurilor, ci se socoteau descoperitori de tărâmuri noi fiindcă aflaseră, primii, ce sărbători optice se pot ascunde într-un simplu strop de apă.

Autoportretul lui Monet m-a contrariat şi el. Aparţinând celui mai pur dintre impresionişti, impresionistului prin excelenţă, acest autoportret în care Monet ni se înfăţişează îmbrăcat în bluza de lucru, cu un basc pe cap şi cu barba bine îngrijită, n-are aproape nimic impresionist. E un portret clasic, de o corectitudine ce bate la ochi. Pietonii, mă gândesc acum, voia, poate, să arate că „banda lui Monet", expresia favorită a detractorilor impresionismului, era formată din oameni cuviincioşi, calomniaţi pentru dorinţa de a face ceva nou.

2

Don Juan aleargă grăbit de la o dragoste la alta, de la o cucerire la alta, deşi „o mie trei" femei înseamnă infinit mai puţin decât una, iar „iubiri" nu înseamnă iubire. Şi poate că pictorul impresionist îl imită într-o oarecare măsură, mânat de aceeaşi febrilitate. El dă târcoale unor impresii, le „seduce", abandonându-le după aceea. Le sporeşte mereu numărul şi se fereşte să rămână prea mult într-un singur loc.

Căci pictorul impresionist ignoră cu bună ştiinţă porunca pe care Mefisto o adresează de mai multe ori lui Faust: „Opreşte-te!” E un vânător de clipe. Ceea ce alţii au urmărit să cucerească printr-un asediu lung, el vrea să obţină imediat. Îşi duce şevaletul în aer liber şi pictează ceea ce vede.

Aproape orb, Monet nu e mai puţin decât înainte atras de lumină. Respins la Salon, el îşi instalează atelierul într-o barcă şi străbate Sena pentru a zugrăvi fluctuaţiile atmosferei. Ideea lui e că nu există mister mai mare decât acela dezvăluit spontan şi că nu există adevăr mai durabil decât acela care fuge printre aparenţe. Şi apoi, ţinta cea mai apropiată nu e neapărat ţinta cea mai uşoară! În autoportretul său, Monet pare să fi uitat şi de şicanele adversarilor. Nu se gândeşte, s-ar spune, decât cum să picteze a şaisprezecea oară faţada catedralei din Rouen sau o căpiţă violetă de fân.

De fapt, renunţarea la filosofie e ea însăşi filozofie. Reprezentând ceea ce e pieritor, clipa, reprezintă totodată ceea ce e posibil. Ea moare sub ochii noştri, dar e unicul timp viu, unicul în care viaţa freamătă.

3

Şi, totuşi, ce valoare are să pictezi astfel? parcă aud. E o pictură plină de desfătări de moment, dar prin forţa lucrurilor superficială, deoarece se opreşte la aventura optică. La „impresii”. Peisaje admirabile cu apă, soare, ceaţă, soare roşu, arbori vibratili, femei cu umbreluţă şi rochii ample, târâte prin iarbă, jocuri de culoare şi de lumină în care, nu mai mult decât într-o scoică găsită pe ţărm, e închisă povestea mută a unei ore apuse. Pictorul vedea o căpiţă de fân, un plop, un râu, se oprea, desfăcea tuburile cu vopsele şi începea lucrul, zorit, înainte ca „impresia” să piară. Problemele puteau să mai aştepte, n-aveau ce căuta în acele

peisaje minunate şi mincinoase în care lumea nu îmbătrâneşte niciodată.

Sigur, e greu să admiţi că tot ce ne rămâne de făcut e să privim cu atenţie cum se schimbă luciul unei frunze într-o după-amiază de vară, dar cum să nu admiri consecvenţa cu care Monet s-a străduit în pictura lui să facă locuibil prezentul, prezentul care ne scapă mereu? şi cum să nu observi că într-o asemenea pictură chiar şi superficialitatea e plină de pasiune? Monet ne demonstrează cât de puţin vedem din mirificele sărbători ascunse în priveliştile cele mai modeste. Fără să fie un exaltat, un maniac, acest pictor îmbrăcat în bluză de lucru şi cu bascul pe cap a rămas fidel impresionismului şi atunci când vechii săi prieteni s-au întors din drum ori s-au îndreptat înspre alte orizonturi. A privit până la sfârşit aceiaşi maci roşii, aceleaşi căpiţe de fân, aceleaşi eleştee cu nuferi, fără să ne lase să ne dăm seama că vederea îi era din ce în ce mai slăbită de cataractă. A crezut toată viaţa într-o idee, în ciuda obstacolelor de care s-a lovit, şi, aproape orb, a avut norocul să-şi vadă pânzele şiroind de lumină pe pereţii Luvrului.

Până şi faptul că Monet şi-a dorit să privească lumea ca un copil spune mult. În loc să caute eternitatea în afara clipei efemere, pictorul o caută chiar înăuntrul ei. De aceea nu se fereşte să picteze acelaşi lucru de mai multe ori, la alte ceasuri ale zilei. E convins că Dumnezeu, dacă există, are mereu alt chip, e de o mie de ori pe zi altul şi altfel, că există o singură nemurire reală, cea căutată în ceea ce moare.

Numai în faţa oglinzii Monet n-a avut încredere în această strategie, dându-ne nu o „impresie” despre sine, ci un portret tradiţional.

VÂNĂTORUL DE CORBI

Vreau cu orice preţ să merg înainte, vreau să fiu eu însumi.

Van Gogh

1

Există în viaţa lui Van Gogh multe episoade ciudate, dar, poate, cel mai ciudat dintre ele este cel legat de naşterea sa. Unsprezece luni după căsătoria lor, părinţii săi au avut un copil care s-a născut mort şi a fost înmormântat în micul cimitir protestant din Zundert. Acest copil se chema Vincent-Willem. Exact un an mai târziu, în aceeaşi lună şi în aceeaşi zi, a venit pe lume un alt băiat pe care părinţii, încă zdrobiţi de pierderea primului lor fiu, l-au numit tot Vincent-Willem. (Pe cele două acte de naştere, printr-o altă coincidenţă bizară, cei doi Vincent au fost înscrişi cu acelaşi număr de ordine, 29!) Astfel că ducându-se la cimitir, care se afla la o aruncătură de piatră de casă, Van Gogh a descoperit, de îndată ce a învăţat să citească, un mormânt pe care figura propriul său nume. În mintea acestui copil taciturn au putut încolţi atunci întrebări neobişnuite pentru vârsta lui. Şi poate că nevoia lui precoce de independenţă, de izolare, n-a fost cu totul străină de întâmplarea petrecută în micul cimitir din

Zundert. Buzele mereu crispate, de care vorbesc cei care l-au văzut în copilărie, aerul de copil prea serios, închis în sine nu ascund oare o sensibilitate tulburată de timpuriu?

2

În autoportretele din perioada pariziană ne derutează o vreme prin aspectul de „om de lume" pe care reuşeşte să şi-l dea. Poartă des pălărie, de fetru sau de pâslă, se îmbracă în costum, cu cravată. Arborează chiar o lavalieră şi un pardesiu elegant. Apoi, dintr-o dată, îşi aşază pe cap o pălărie de paie, imitându-l pe Monticelli, de care se simte legat: „A murit nefericit, la Marsilia, după ce i-a fost dat să îndure un adevărat calvar. Sunt sigur că şi eu voi urma acelaşi drum ca el, ca şi cum aş fi fiul sau fratele lui." Îşi presimte soarta? În următoarele autoportrete renunţă din ce în ce mai evident să se preocupe de ţinută. Trăsăturile i se înăspresc. Sub sprâncenele stufoase privirea e pătrunzătoare, încordată, înainte de a deveni obosită. Dar abia acum ne dăm seama de ce preferă să picteze ochi omeneşti în loc de catedrale. „Căci în ochi e ceva ce nu afli într-o catedrală… şi anume sufletul unui om", spune acest olandez care caută în alţii un frate şi în sine un străin.

Poate fiindcă ştie că „e foarte greu ca omul să se cunoască pe sine" s-a întors mereu spre oglindă, făcându-şi în scurta lui carieră de pictor peste patruzeci de autoportrete.

3

Unul dintre cei care l-au cunoscut şi-l aminteşte aşa: „Era un fiu al deşertului"… Într-adevăr, cu ochii săi inflamaţi uneori de efortul de a privi mult timp în lumină, cu barba sa ţepoasă, şi mai ales cu acea mască de indescriptibilă tristeţe care

impresionează în fiecare autoportret, Van Gogh locuieşte parcă într-un deşert. Un deşert care l-a însoţit peste tot. La început, pe câmpiile negre ale Brabantului, câmpii cu mărăcini, pe care rătăcea zile întregi singur, apoi la Londra unde seriosul şi tăcutul vânzător de tablouri, angajat al firmei „Goupil & Co.", refuza să recomande gravurile pe care le detesta, şi din nou pe continent, în centrul minier Le Borinage, din sudul Belgiei. „Pastorul Vincent" dormea pe un sac de paie într-o colibă şi umbla cu haine ponosite, cu moletiere făcute din saci de cărbune, ca să ducă viaţa minerilor. Biserica protestantă s-a speriat însă de zelul său, retrăgându-i dreptul de a predica. Altădată, iubind o femeie care l-a respins, s-a dus acasă la părinţii ei şi le-a cerut voie s-o vadă cât timp va reuşi să-şi ţină degetele în flacăra unei lumânări. Nu mai mult. Nu i s-a permis. A trebuit să plece. A cules după aceea pe stradă o prostituată beţivă şi însărcinată, încercând s-o salveze, dar şi în această încercare a eşuat. Era destinat să trăiască fără prieteni, fără familie, „imposibil şi suspect", cum spune el. Instalat în sudul Franţei, la Arles, unde soarele arde ucigător vara, locuieşte într-o casă galbenă unde nimeni nu intră decât pentru a pleca. „Doamne, pentru multă vreme este asta, pentru totdeauna?" se întrebase într-un moment când singurătatea i se păruse o cuşcă „oribilă, oribilă, foarte oribilă". Află curând răspunsul. Pentru totdeauna.

4

Cum să ne explicăm tristeţea din această privire scormonitoare, şi în ce termeni am putea-o face? Mai ales că omul din faţa noastră, îmbrăcat adesea cu simpla bluză albastră purtată de ţăranii flamanzi, roşcovan şi destul de robust, trăieşte parcă mereu cu degetele în flacără. Ajuns în Provenţa, pictează într-un ritm frenetic, de

dimineaţă până seara. Cu eterna lui pipă între dinţi, trece pe străzile din Arles urmărit de copiii care strigă în urma lui şi râd. Se duce în câmp unde stă toată ziua sub soarele năucitor. Lucrează repede, fără să revină, fără să facă retuşuri. La treizeci şi cinci de ani, când alţii sunt în plină vigoare a vieţii, el e obsedat de ideea că lumânarea nu va mai arde mult. Se hrăneşte ca pustnicii şi singurul lux pe care şi-l permite e să fumeze cât vrea. A aflat cât de mare e singurătatea într-un oraş mare, dar şi aici se simte străin. Nu-l aşteaptă niciodată cineva, astfel că poate rămâne în câmp, în faţa şevaletului, cât doreşte. Până simte că-i vâjâie capul. Sunt o locomotivă care pictează, spune el. Dacă vrea, iese şi noaptea, să picteze cerul înstelat. E stăpânit de o adevărată furie de a crea şi, fără martori, poate păşi pe cărarea subţire dintre moarte şi absolut.

Căci aceşti ultimi ani din viaţa lui Van Gogh sunt o lungă sinucidere. Fiul deşertului se supune unei presiuni înfricoşătoare la care, în mod normal, o viaţă, şi cu atât mai mult una măcinată de boală, nu poate rezista. Timpul se comprimă brusc, gata să explodeze. Departe de o lume care-l ignoră, străin şi în Arles, olandezul umple pânzele cu chiparoşi singuri şi ceruri cuprinse într-un vârtej cosmic. Suprimă detaliile, căutând să ajungă repede, cât mai repede la esenţial. Şi n-are de ce să se menajeze. După ce i-a luat aproape totul, deşertul în care trăieşte îi îngăduie să dispună cum vrea de ceea ce i-a lăsat. Poate sta nemâncat, se poate surmena în voie, nimeni nu-l opreşte să-şi macine forţele şi să adune tablouri într-un ritm infernal, cum istoria artei n-a mai văzut încă. Poate picta uneori şi două tablouri pe zi. N-are cine să-i reproşeze tensiunea în care trăieşte. De altfel, e zorit. Poate presimte că are puţin timp.

5

Cât de vinovat era Van Gogh de această singurătate? Nesociabil, fiul deşertului îi pune la grea încercare pe cei apropiaţi când trăieşte lângă ei. E mereu înclinat să exagereze defectele celor pe care-i iubeşte, să le reproşeze că văd în el un dulău lăţos, cu labele ude, care îi încurcă, mai ales că „prea latră zgomotos!" Cu firea lui dificilă, impulsivă, îi incomodează, îi descumpăneşte, chiar îi exasperează uneori. Pentru a fi iertat, trebuie să se îndepărteze. Face parte dintre cei care nu-şi pot mărturisi întreaga afecţiune decât prin tăcere şi nu-i pot iubi până la capăt pe cei dragi decât simţindu-le lipsa. Iertat, iartă el însuşi. Şi poate lăsa, în sfârşit, inima să se descarce. „Din motive obscure, pe cei de care am fost legat nu i-am văzut decât ca într-o oglindă." Suferă că nimeni nu vine să se încălzească la focul din sufletul său şi el, „fericitul posesor al unei inimi bolnave", dulăul lăţos care le stă tuturor în drum, tânjeşte de dorul cuiva care să-i fie apropiat. „Şi apoi, ce contează omul luat de unul singur?", se întreabă el, cel nedorit de nimeni. Visează o mare operă comună a pictorilor, reuniţi într-un Atelier al Sudului. Când îi cheamă pe alţii să vină să lucreze împreună la proiecte grandioase, vocea îi devine stăruitoare, rugătoare, aproape cerşind o prietenie care întârzie să se arate.

6

Totuşi, nu acuză pe nimeni. Îşi consideră boala partea ce-i revine din răul lumii şi îşi plăteşte această „parte" printr-o trudă fără răgaz. Se înfăţişează pe şoseaua ce duce spre Tarascon, înfierbântată de căldura dogoritoare a soarelui, împovărat cu uneltele de pictor. Are o direcţie, un ţel şi ne lasă să înţelegem că se numără printre cei care trebuie să arunce totul pe cântar. Chiar viaţa lor. Apoi, deodată, pe scena goală unde se joacă apoteoza şi drama lui Van Gogh, se aude această mărturisire neaşteptată şi dramatică: „Devin pictor,

dar vreau să rămân om.” Deci, viaţa şi arta nu merg pentru el împreună? Nu, nu e asta. El vrea însă mai mult decât i se refuză. Trăind singur, imaginează manifeste despre fraternitate. Pentru că nu-şi găseşte un loc pe pământ, visează să ajungă după moarte într-o stea. Singurul său prieten a fost fratele său Théo, singurele femei cărora a apucat să le spună că le iubeşte i-au întors spatele şi singurul tablou care i-a fost cumpărat în timpul vieţii nu-i putea asigura nici pâinea pe care a mâncat-o. Tablourile pe care le picta într-o exaltare epuizantă nu le vedea aproape nimeni, se strângeau în casa lui Théo sau erau depozitate claie peste grămadă într-o magherniţă sordidă, ameninţate de degradare. Şi totuşi acest fiu al deşertului revarsă în pustiul lui o tandreţe care ne emoţionează. „A iubi, aceasta deschide închisoarea”, scrie el, care a fost iubit atât de puţin, şi ne întrebăm dacă nu cumva vorbele ascund o ironie. Nu. E de ajuns să-i privim tablourile. Chiparoşii răsuciţi de căldură, noduroşi şi funebri, seamănă cu viaţa lui, dar e greu de găsit în toată istoria artei o singurătate atât de luminoasă ca a lanurilor sale de grâu. Van Gogh are obsesia galbenului pentru că galbenul este culoarea iubirii. Şi, asemenea celuilalt mare olandez, Rembrandt, e cu atât mai tandru şi mai explicit, cu cât e mai singur.

Nimic nu se întâmplă spectaculos, zile întregi, luni întregi, în viaţa lui. Se scoală, îşi ia şevaletul, se duce în câmp, pictează, se întoarce. Dar în această monotonie se întâmplă ceva neobişnuit. Chiparoşii sunt adevărate ruguri. Cerurile sunt sonore. „O, Doamne, nu există Dumnezeu”, exclamă el. După care adaugă: „Pictura e mai mare decât noi şi de mai lungă durată decât viaţa noastră”. Şi, asemenea personajelor dostoievskiene, Van Gogh ştie că dacă a pus piciorul pe prima treaptă trebuie să înainteze, să trudească până la cea din urmă.

7

Aici e cu capul descoperit şi fără barbă. Obişnuiţi cu obrazul său neras, cotropit de ţepi galben-roşcaţi, ni se pare curios să-l descoperim aşa, întinerit brusc şi mai voinic decât era în realitate. Nici urmă de boală, de deznădejde. Ochii, exagerat de mari, le ascund bine pe amândouă. Dacă nu mă înşel, la acest tablou se referea când îi scria mamei sale: „Din autoportretul pe care-l anexez vei vedea că, deşi am fost la Paris, la Londra şi prin alte oraşe mari, arăt, totuşi, mai mult sau mai puţin, ca un ţăran din Zundert, aşa, de pildă, ca Toon sau ca Piet Prins, ba uneori îmi închipui că am ajuns să gândesc şi să simt ca ei. Doar că ţăranii sunt de mai mare folos pe lumea asta."

Roşcovanul voinic din imagine ne aminteşte de semănătorul pe care Van Gogh l-a arătat suind pe un câmp arat, cu bulgări de pământ violeţi, sub un cer cu nori roz. Un semănător, aureolat de discul imens şi galben al soarelui, care înaintează, cu acest nimb, ca un profet. S-a gândit la el însuşi atunci? Nu-i exclus. Van Gogh s-a simţit totdeauna legat de pământ, iar părerile lui despre grâu sunt de-a dreptul tulburătoare. Vede în istoria grâului istoria oamenilor. Grâul e semănat, lanul creşte şi se maturizează. Apoi, într-o vară, va apărea secerătorul. El va tăia spicele şi va lega snopul. Ciclul vieţii curge de la sămânţă la spic, de la semănător la secerător, şi „chiar dacă omul nu e semănat în pământ ca să încolţească", povestea lui e ca povestea grâului, căci oamenii sunt spicele pe care le seceră secerătorul. Iată, prin urmare, de ce sunt atâtea lanuri de grâu în opera lui, de ce numărul secerătorilor creşte şi, într-o zi, deasupra spicelor calde îşi vor face apariţia corbii. Iată de ce zice, cu o stranie premoniţie: „Eşti grâu şi locul tău e într-un lan de grâu."

O dată ajuns la Arles, nu mai pictează tăcerea bituminoasă a „mâncătorilor de cartofi” şi a câmpurilor negre, cu mărăcini, din Olanda. Pictează câmpuri pline de soare. Cerul nu mai e apăsător şi cenuşiu, arborii nu mai par morţi, pământul nu mai e îngheţat. Mărăcinii au lăsat locul chiparoşilor. Tristeţea lui Van Gogh a ieşit din emisfera ei de frig şi a intrat în plină caniculă. În locul tonului argilos, culorile ţâşnesc arbitrare şi dogoritoare. Până şi cerurile de noapte au o febră ciudată. Recolta are puţin timp să crească, să ajungă la maturitate.

Desfăşurată pe cel mai însorit câmp al Franţei, această parte din povestea semănătorului ne aminteşte de uimirea şi, totodată, de neliniştea celor care au descoperit că, strălucind mai puternic, soarele devine negru. Viaţa e omagiată aproape brutal, cu gândul că ea e pricina despărţirilor, a plecărilor.

8

Cine reconstituie ultimii lui ani de viaţă, constată, într-adevăr, că apropierea morţii, în loc să întunece lumina, o face şi mai intensă. Soarele devine acum enorm. Cerul, de un albastru dur. Surescitat, Van Gogh nu mai poate vorbi cu glasul obişnuit. Iubeşte fără măsură ceea ce alţii iubesc normal, de aceea lumina este mai orbitoare la el decât în natură. Mi-l imaginez pe o colină plină de miresmele grâului, suind, înclinat, cu şevaletul în spinare, cu pipa strânsă între dinţi. Lumea îl priveşte un timp curioasă. Pe urmă ridică din umeri. Olandezul care locuieşte în casa cu pereţii galbeni nu i se pare în toate minţile. Dar nici boala, nici indiferenţa celorlalţi nu-l opresc din drum. Dincolo de grâu se văd uneori măslini. Măslini bătrâni, sinuoşi, crescuţi sub rafalele mistralului şi cicatrizaţi de intemperii, care au primit tot atâtea lovituri câte a primit şi el de la viaţă. Probabil, de

aceea se socoteşte frate cu ei. Van Gogh înţelege acum Judecata de Apoi ca o împrejurare în care nu oamenii, ci Dumnezeu trebuie să se justifice. Îmbrăcat într-o salopetă de salahor, priveşte în gol. Se gândeşte, poate, că e un cal de birjă înhămat la truda sa. Sau că simbolurile infinitului sunt semănătorul şi snopul. Şi pe măsură ce e mai ameninţat de noaptea dinlăuntrul său, pune şi mai multă lumină în pânzele sale. Soarele se inflamează, ajunge să fie halucinant. Semănătorul bea cu sete din ulciorul verii înainte de a-l sfărâma. Cu nervii încinşi, extenuat de surmenaj, pictează în puţinul timp pe care-l are la dispoziţie cât alţii într-o viaţă. Fac tablourile de parcă aş visa, zice el.

Cézanne a descoperit că soarele nu poate fi reprodus. El trebuie reprezentat prin altceva, prin culoare. Van Gogh se foloseşte pentru asta de toate nuanţele galbenului, şi câţi ne-au vorbit despre dragostea de viaţă ca acest sinucigaş? Un semănător, care a învăţat să picteze la treizeci de ani şi a murit la treizeci şi şapte de ani, ne-a lăsat cele mai fierbinţi lanuri de grâu, după ce a murmurat „soarele m-a omorât”, iar secerătorul care va tăia spicele şi va lega snopul se va ivi chiar din gloria amiezii.

9

Rugat de Van Gogh să vină la Arles şi să împartă cu el „Atelierul Sudului”, Gauguin se hotărăşte după multe amânări. Soseşte în octombrie, îl găseşte pe olandez arătând „ca un văcar”, e mulţumit de admiraţia ce i se arată şi, la început, totul pare să meargă bine. Îi apropiau, de altfel, multe lucruri. Amândoi fac parte dintre artiştii „suspecţi”, pe care lumea îi evită. Amândoi au sacrificat ceva, o poziţie respectabilă, în cazul lui Gauguin, sau şansa de a obţine una, în cazul lui Van Gogh, pentru a porni pe un drum despre care ştiau doar că era drumul pe care trebuiau să

meargă, indiferent de privaţiuni şi riscuri. Amândoi credeau cu patimă în pictură, deşi nimeni nu le cumpăra pânzele şi erau priviţi cu milă sau cu dispreţ.

Dar destule lucruri îi separau.

Van Gogh îl admira sincer pe Gauguin.

Gauguin, în schimb, avea o părere destul de tulbure despre stima faţă de ceilalţi.

Van Gogh era susceptibil, uşor de rănit.

Gauguin nu accepta decât să domine.

Van Gogh era, structural, un naiv. Îi va scrie singurului critic care va publica un articol elogios de-pre el în timpul vieţii că exagerează.

Gauguin se va dovedi până la urmă un regizor destul de bun al posterităţii sale. Va forţa istoria artei să-i deschidă uşile şi va intra tropăind cu vechii săi saboţi de marinar în muzee.

În autoportretul dedicat *A mon ami Paul Gauguin,* Van Gogh se înfăţişează tuns chilug, cu ochii piezişi şi sprâncenele uşor încruntate, într-o ipostază modestă, de umil slujitor al lui Budha, vrând să demonstreze că dacă pune concepţia lui Gauguin alături de a sa, atunci a sa e tot atât de serioasă, dar mai puţin deznădăjduită.

10

În ciuda lucrurilor care îi apropiau, cei doi nu erau făcuţi pentru a se înţelege. Impresia că prietenul său s-a săturat de Arles, de căsuţa galbenă şi de el, ameninţă să pună capăt iluziilor lui Van Gogh. Cu câteva zile înainte de criza care a constituit cauza sau pretextul despărţirii, a pictat locul lui Gauguin gol.

Într-un hebdomadar local a apărut în acele zile următorul fapt divers: „Duminică seara, la unsprezece şi jumătate, un anume Vincent Vaugogh (!), pictor, originar din Olanda, s-a prezentat la casa de toleranţă Nr. 1, a întrebat de o anume Rachel şi i-a dat acesteia… urechea sa

spunându-i: «Păstrează acest obiect preţios». După care a dispărut. Informată de această faptă, care nu putea să aparţină decât unui biet alienat, poliţia s-a dus a doua zi dimineaţă la acest individ pe care l-a găsit culcat în patul său, nedând aproape niciun semn de viaţă. Acest nefericit a fost admis de urgenţă la ospiciu." Întâmplarea a fost mai târziu interpretată în multe feluri. S-a văzut în ea inclusiv un ritual tragic inspirat de obiceiul matadorilor din Provenţa, de a oferi urechea taurului doborât femeii iubite. S-a vorbit despre autopedepsire. Ceea ce e sigur e doar că în acea zi de 25 decembrie, când mistralul sufla rece, rece ca aripa nebuniei, înnegrind chiparoşii în drum spre Mediterana, echilibrul vieţii lui Van Gogh s-a rupt.

„Păzeşte-te, a doua zi după sărbătoare, de mistralul de iarnă", scria el undeva.

11

Oglinda îl arată abătut, închis în el însuşi, bandajat la cap. La ce se gândeşte? A aflat oare că optzeci de locuitori din Arles au adresat primarului o petiţie în care cer ca olandezul nebun să nu fie lăsat în libertate? Sau visează, încă mai intens, să ajungă după moarte într-o stea, fiindcă pe steaua unde s-a născut n-a găsit înţelegerea de care avea nevoie? Teoria că tabloul are menirea de a fixa o clipă în care lumea pare să fie mai aproape de ceea ce dorim să fie n-are nicio bază aici. Cu căciula pe cap, cu pipa în gură, fumând şi privind absent, „străinul" nu se vede decât pe sine. Faţa îi pare golită de sânge, palidă. Dar ceva în ochii albaştri şi încăpăţânaţi ne spune că n-au greşit cei care au numit autoportretul *Şi totuşi.* „Olandezul nebun" încă mai crede că o pânză pictată e mai preţioasă decât o pânză goală. Or, dreptul să picteze, pentru Dumnezeu, îl are!

Se povesteşte că Napoleon i-a arătat unui cardinal cerul în plină zi şi l-a întrebat: „Vedeţi

steaua aceea?” „Nu”, i-a răspuns cardinalul şi, într-adevăr, pe cer nu se zărea nimic. „Ei bine, a adăugat Napoleon, cât timp voi fi singurul care o vede îmi voi urma drumul şi nu voi suporta obiecţii.” Dacă ar mai fi orgolios, Van Gogh ar putea declara acelaşi lucru. Mai ales că pentru el speranţa este chiar o stea, pe care o pictează uneori în vârful chiparoşilor.

12

„Asta ar fi ceva pentru cei din secolul al XX-lea, dacă, la un moment dat, îşi vor aminti de mine”, spune despre un autoportret pe care şi-l face la azilul Saint-Rémy, în mod ciudat, pe un fundal luminos. Figura are ceva din surâsul maladiv al ultimei flori de toamnă. Ochii sunt mai adânciţi şi parcă uşor tulburi. E privirea unui om ajuns să trăiască într-un univers închis, după ce a rătăcit pe câmpuri pline de soare şi a pictat ceruri înstelate, a unui om care a visat infinitul pentru a se lovi de zăbrelele unei case de sănătate, unde e supravegheat de un gardian când i se permite să lucreze în afara azilului. Dar de ce s-a gândit la secolul al XX-lea? În speranţa lui că lumea va trăi într-o zi „mai muzical”, acest apostol al utopiei s-a hrănit oare cu iluzia că alt secol va înţelege mai bine tristeţea întipărită pe chipul său?

Oricum, merită amintită concluzia unui neurolog francez de azi: „Van Gogh n-ar fi trebuit internat dacă s-ar fi găsit cineva să-l înţeleagă.”

13

Uneori se uită la sine ca la un „altul”, de parcă natura sa dublă a sfârşit prin a crea doi oameni diferiţi. Unul care se simte foarte aproape de starea unui vas spart. Altul care îşi impune să rămână calm. Unul care se teme că totul e inutil şi că viaţa lui e atacată la rădăcină. Altul care îşi repetă că nu

e născut pentru resemnare. Între cei doi e o continuă luptă „corp la corp”.

Cel dintâi vorbeşte cu oarecare iritare despre Rubens şi Courbet, fiindcă „sănătatea le permite să mănânce, să bea şi să sărute”. Suferă pentru faptul că abia îşi poate plăti vopselele, suferă pentru golul din jur, suferă pentru că e socotit un biet bolnav. Celălalt crede că bolile sunt vehicule celeste, aşa cum trenurile şi omnibuzele sunt mijloace de locomoţie terestre, şi e convins că numai prin suferinţă se poate iubi cu adevărat. Chiparoşii ajung să ocupe toată suprafaţa pânzei cu incendiul lor negru, tremurând în lumină. Alteori par coloanele unui templu al cărui tavan este chiar cerul. „Am preferat melancolia activă, melancolia care nădăjduieşte”, se explică Van Gogh, încredinţat din ce în ce mai mult că e un călător care merge undeva, că are o destinaţie. Asta îl ajută să se ridice din prăbuşiri, lucrând cu „o furie îndârjită”. Cu mai puţin de un an înainte de a muri, îi scrie lui Théo, trimiţându-i un autoportret: „Arăt mai sănătos acum.”

14

Iată-l, însă, cu bărbia trasă mult înapoi, cu buzele strânse, cu ochii la pândă. Aici e un om hăituit, care se teme de o lovitură iminentă.

Locuieşte acum la mansarda unui hotel sărăcăcios din Auvers, într-o chilie luminată de o singură fereastră, unde nu se află decât un pat de campanie şi un scaun, dar nu mai e păzit de gardienii de la Saint-Rémy, poate rătăci toată ziua pe câmp.

E vară, grâul e gata de secerat. Secerătorul poate veni.

A cerut un revolver hangiului, spunându-i că vrea să împuşte corbi. Vara, deasupra lanurilor de grâu de lângă Auvers, se strâng mulţi corbi şi-l

stânjenesc de la lucru. Îi trebuie o armă cu care să-i alunge.

Nu, nu-i împuşcă. Îi pictează.

E adevărat, corbii aceştia sunt de rău augur. Niciodată n-au coborât atât de jos şi niciodată n-au fost atât de mulţi, atât de ameninţători. Şi parcă nici grâul nu mai seamănă cu cel din alte tablouri. Recunoaştem, desigur, vehemenţa lui Van Gogh, febra lui, imensele lui întinderi de grâu sub ceruri de o mare singurătate. Dar până acum grâul era cald. Deodată, s-a răcit parcă, a devenit casant, ca gheaţa. Şi culoarea lui e alta.

Lanul de grâu cu corbi e, simbolic, autoportretul unei sinucideri. Aici, se aud paşii secerătorului. Vara e înaltă, spicele s-au copt. Poeţii sunt de părere că ora sinuciderilor rituale este miezul nopţii, dar ora care-l atrage cel mai mult pe Van Gogh este amiaza, apogeul zilei. Din moment ce s-a hotărât să se îmbarce în moarte, pentru a se duce într-o stea, vechiul predicator, iubind religios grâul, trebuia să se sinucidă în altar, în altarul său, ziua, în plină glorie a verii. Noaptea e reprezentată numai de corbi. Un stol de corbi negri ce planează deasupra lanului. Cel care i-a pictat a murmurat cândva la căpătâiul tatălui său muribund: „E dificil să mori, dar e şi mai dificil să trăieşti.” Povestea grâului se apropie de sfârşit şi se vede acum că semănătorul e una şi aceeaşi persoană cu cel secerat.

15

Fiica hangiului Ravoux a povestit, mulţi ani după, cum s-au petrecut lucrurile. Ca în toate zilele, Van Gogh s-a dus dis-de-dimineaţă să picteze pe câmp. La prânz s-a întors şi curând a plecat din nou. Nimic în atitudinea lui nu lăsa să se întrevadă ce va urma. Hangiul uitase de pistolul pe care i-l împrumutase ca să împuşte corbi. S-a alarmat numai când a văzut că pictorul n-a venit ca

de obicei la ora mesei. Au mâncat fără el şi pe urmă au ieşit afară. Atunci a apărut Van Gogh. A trecut prin faţa lor ca o umbră, fără să spună un cuvânt şi fără să privească pe nimeni. Împleticindu-se, a traversat sala de jos cu paşi mari şi s-a urcat pe scară în chilia lui ţinându-se de coaste ca un om pe care-l durea ceva. Intrigat, hangiul s-a dus ceva mai târziu să vadă ce face „domnul Vincent". L-a găsit întins pe patul strâmt de fier, întors cu faţa la perete. N-a răspuns când l-a invitat să coboare la masă. „Ce aveţi?" a insistat Ravoux. Atunci, Van Gogh s-a întors şi i-a arătat la piept gaura însângerată lăsată de glonţ. „Ce-aţi făcut?" s-a speriat hangiul. „M-am împuşcat, a răspuns Vincent. Să sperăm că n-am ratat." A fost chemat în grabă un doctor. Când acesta a venit la căpătâiul său, pictorul i-a spus: „Cred că m-am terminat. Ce ziceţi?" Cum doctorul îi adresa vorbe încurajatoare, el mormăi cu o tristeţe flegmatică: „A, bine… Pot să fumez? Vreţi să-mi daţi pipa din buzunarul hainei?" Spre seară, jandarmii s-au prezentat să facă ancheta reglementară. Dar după ce le-a replicat că nu priveau pe nimeni motivele care l-au determinat să se sinucidă şi că era liber să facă cu corpul său ce vroia, Van Gogh a refuzat cu încăpăţânare să le dea cea mai mică explicaţie. S-a închis în muţenie, fuma şi nu-i mai vedea pe jandarmi. A doua zi, a sosit de la Paris în mare grabă Théo. Văzându-l pe fratele său îndurerat, Vincent a încercat să-l consoleze: „Nu plânge, am făcut-o spre binele tuturor."

După miezul nopţii, a murit în braţele lui Théo. Avea treizeci şi şapte de ani. Şi zece ani de pictură. Vânduse un singur tablou şi, în afară de pictori, nu-l cunoşteau decât cei care-l compătimeau.

Ceea ce frapează în această relatare e că Van Gogh, studiat cu atâta voluptate de psihiatrie, *s-a omorât lucid, nu nebun.* După ce s-a împuşcat, în noaptea şi ziua următoare, a discutat cu doctorul, cu jandarmii, cu hangiul, cu Théo. Şi niciunul

dintre aceştia n-a avut impresia că se afla în faţa unui om cu minţile rătăcite. Dimpotrivă, Van Gogh era lucid şi liniştit. Fuma aproape tot timpul. Singura lui grijă era ca nu cumva să fi ratat încercarea de a-şi lua viaţa. Când Théo i-a dat şi el asigurări încurajatoare, cum făcuse şi doctorul (deşi glonţul, ricoşat în abdomen, nu fusese extras şi era limpede că nu se putea trăi astfel), a răspuns cu o frază zguduitoare: „E în zadar, tristeţea va dura toată viaţa.” Şi aceleaşi vorbe le murmură parcă în ultimul său autoportret.

AVENTURA UNUI SĂLBATEC

Tu n-ai încredere în viitor, dar eu am încredere pentru că vreau să am. Fără asta demult mi-aş fi zburat creierii. A spera înseamnă aproape a trăi.

Gauguin
(Într-o scrisoare din Tahiti)

1

Rembrandt a dus individul până la liniştea de a locui într-un Amsterdam negustoresc fără să ţină seama de gusturile negustorilor. Van Gogh l-a dus într-o utopie plină de soare, unde şevaletul era un altar. Gauguin şi-a permis şi mai mult. După ce a renunţat la slujba sa de la bancă, la familie, la o viaţă cât de cât sigură pentru a deveni pictor, s-a lipsit şi de certitudinile în care credeau colegii săi de boemă şi de iluzii. „Să urmezi maeştrii? Pentru ce-ar trebui să fie urmaţi?" s-a întrebat el, retoric, având răspunsul pregătit: „Ei au fost maeştri tocmai fiindcă n-au urmat pe nimeni." Într-o zi s-a îmbarcat pe un vapor, cu direcţia Tahiti, decis să-şi pună în aplicare ideile. Întorcea spatele şi civilizaţiei, şi propriei sale experienţe de până atunci. Vroia să trăiască într-o colibă, la tropice, să ducă viaţa indigenilor, pentru a descoperi limbajul originar al artei. Hotărâre care în ochii multora se

încadra în iresponsabilitate. Cum să laşi totul baltă pentru a te afunda cu şevaletul într-o junglă? Să speri de la colibele primitivilor mai mult decât de la saloanele pariziene? O, nu – gândeau ei, probabil – acest Paul Gauguin care vrea să fondeze o estetică nouă printre sălbateci a mers cam departe cu dorinţa de originalitate. Nimeni n-a îndrăznit să fie atât de nesocotit şi atât de lipsit de modestie.

Şi, într-o logică normală, aveau, desigur, dreptate. Gauguin lăsa în urmă civilizaţia, dorind să trăiască printre sălbateci, la o vârstă, patruzeci şi trei de ani, când e cam greu să te scuturi de obişnuinţe şi e cam târziu pentru a o lua de la început într-un mod atât de radical. Şi nu trişa oare? Fugea de tradiţia artistică, dar bagajele sale erau pline de reproduceri! Strigase *le péché c'est le Grec!* Şi ducea cu el fotografii ale frizei Parthenonului.

2

Nu, nu trişa. Gauguin se gândise la nouă ani să fugă într-o pădure cu o batistă umplută cu nisip, avea, deci, gustul aventurii în sânge, nu era omul care să se sperie de necunoscut. Se ducea în Tahiti pentru că era mai ambiţios decât alţii. În Franţa fusese unul *dintre,* or, el visa o glorie care să-i aparţină în exclusivitate, de *întemeietor.* De altfel, n-a dus lipsă de un anumit gust teatral. Mai târziu, între cele două călătorii în Oceania, va umbla prin Paris îmbrăcat extravagant, stârnind zâmbetele trecătorilor. Va purta o enormă mantie albastră, mănuşi albe, tivite cu argint, va exhiba un baston decorat de el însuşi cu sculpturi barbare şi cu o perlă încrustată în lemn, fiind însoţit peste tot de o mulatră javaneză cu o maimuţi că mică pe umăr. Pe poarta atelierului din Montparnasse, unde îşi va primi prietenii în compania unui papagal, va scrie în limba maori *Te faruru,* „Aici se iubeşte".

Rezultatul? Despre povestea fostului funcţionar de bancă, afundat în jungla polineziană, s-a scris mai mult decât despre valoarea adevărată a picturii lui. Gauguin a devenit o legendă care a făcut din el unealta unei ereditǎţi tulburi, un fel de somnambul stăpânit de reverii tropicale. Paradoxal, rolul şi-a devorat parcă actorul. Biografia nu se mai mulţumeşte să lămurească opera. Vrea să ocupe singură scena, enigmatică şi bizară ca idolul din spatele pictorului în *Autoportretul cu idol.*

3

Lângă idolul tahitian, pictorul are mai degrabă aerul unui matelot. Ceva între trubadur şi pirat. Cine e, de fapt? Un Pierre Loti al picturii? Poate, pentru cei care se opresc la miresmele exotice din opera sa. Un aventurier? Când se urcă pe vapor, Gauguin îşi trânteşte bagajul să se audă prin toate saloanele din Paris. Oscar Wilde era normal să traverseze bulevardele cu un crin în mână. Fostul marinar preferă să tropăie pe puntea vaporului cu saboţii săi. Deşi se trage, pe linie maternă, dintr-un vice-rege peruvian, locul său nu e în hotelurile somptuoase. Visează o colibă sub un cer fără iarnă, într-o natură fericită unde a trăi înseamnă a cânta şi a iubi, a bea când ţi-e sete şi a întinde mâna spre un fruct când ţi-e foame. E, aşadar, un sălbatec care s-a simţit exilat la Paris, cum vrea să fie considerat? Sau un copil care-şi demontează jucăriile pentru a-şi face altele, cum pretinde Strindberg? Şi care, în ciuda tuturor, preferă să vadă cerul în roşu, nu în albastru. E un nostalgic al paradisului pierdut? Eternul Robinson dornic să facă o baie de preistorie? Sau, cum insinuează unii, un vânător de glorie care pleacă în Tahiti doar pentru a stârni în jurul său o publicitate pe care mijloacele obişnuite i-au refuzat-o?

4

Dar ar fi trebuit, poate, să încep cu o mărturisire. Am făcut o pasiune pentru pictura lui Gauguin în tinereţe. Descoperisem în pictura lui o lume cu totul diferită de cea pe care o vedeam eu. Pe deasupra, judecam destul de simplist, cu toate fumurile mele de romantic precoce. Nu trepidam să vântur lumea, dar nici nu înţelegeam sfatul dat de Rembrandt unui tânăr pictor: să cunoască întâi minunile din jurul său şi numai după aceea, dacă îi va mai rămâne timp, să colinde mările şi oceanele. Vedeam în acel sfat, chiar dacă Rembrandt privise toată viaţa corăbiile din portul Amsterdam fără să fie tentat niciodată să se urce pe vreuna dintre ele, doar o dovadă că orice se poate spune când ai o anumită notorietate.

Ce-i drept, unele lucruri din povestea lui Gauguin mă cam puneau în încurcătură. Mă contrariau amănunte cărora nu le găseam nicio explicaţie. Ce rost avea să scrie noaptea într-o natură fericită, în timp ce palmierii foşneau uşor şi oceanul se legăna la câţiva paşi, că „suferinţa ascute geniul”? Asemenea vorbe nu se împăcau uşor cu imaginea mea despre Gauguin, care mi se părea a fi ceva între un Don Quijote tropical şi un Rousseau al picturii. Şi ce sens avea acel episod straniu când pictorul s-a urcat pe un munte unde a înghiţit o doză mare de arsenic, încercând să se sinucidă? Asta tocmai când terminase celebra lui pânză, un fel de testament spiritual cu titlu pascalian *De unde venim? Cine suntem? Încotro ne îndreptăm?* Vorbelor lui Gauguin, dintr-o scrisoare, „a spera înseamnă aproape a trăi”, nu le găseam niciun sens. „Aproape a trăi?” Ce putea să însemne asta?

Mai târziu, mi-am dat seama că încântarea mea în faţa laturii exotice a picturii lui Gauguin era o banală capcană în care căzusem. Între timp, viaţa mă învăţase că un drum obişnuit de câteva sute de metri ne poate duce uneori mai departe decât orice

voiaj peste mări şi ţări, că un artist adevărat găseşte oriunde prilejul să fie el însuşi, dacă e hotărât să vrea asta, *coûte que coûte,* cum spunea Gauguin. Şi era fatal să-mi surâdă ideea că Gauguin a făcut drumul în Tahiti pentru a ajunge acolo unde Rembrandt ajunsese stând neclintit în Amsterdam. Ce nevoie am avea să căutăm aiurea ceea ce n-am fost în stare să găsim în noi înşine? Faptul că arta are nevoie de un limbaj nou nu înseamnă că nu se poate vorbi despre fericire şi cu imagini uzate.

5

Rămânea să-mi lămuresc ideea de „sălbăticie", exigenţă inevitabilă pentru înţelegerea lui Gauguin; pictorul însuşi a adăugat pe un autoportret, un profil de bronz, lângă iscălitură, cuvântul *oviri,* care înseamnă în tahitiană „sălbatec". Şi, sincer să fiu, nu sunt cu totul convins nici astăzi că n-am amestecat unele prejudecăţi în raţionamentele mele. Asta până am înţeles că originalitatea lui Gauguin nu ţinea de faptul că vedea în Tahiti *altceva* decât pictorii rămaşi la Paris, ci că vedea *altfel* decât ei. Nu zicea Rivarol că oriunde e un amestec de barbarie şi filosofie, barbaria are câştig de cauză?

Îmi închipui cum vor fi sunat în urechile celor care-l ascultau, asigurările lui Gauguin că barbaria reprezenta pentru el o întinerire; ca o sfidare aruncată civilizaţiei, ca o ruptură, ca o reconvertire. Ele puteau da impresia că omul cu privirea stranie, ascuţită şi oblică, voia să nege tradiţiile picturii europene, să rupă cu propriul său trecut. Aşa după cum, o scrisoare adresată peste vreo zece ani de la tropice, unui prieten, părea să fie dovada definitivă că „sălbatecul" a dispreţuit până la sfârşit *les braves imbéciles de la métropole;* simţindu-şi aproape moartea, el cerea o sculptură în ceramică, refuzată la Salonul din

1895, intitulată *Oviri,* şi pe care o lăsase la Paris; dorea să o ştie pe mormântul său.

Deci, nu aventura l-a născut pe Gauguin, cum nu faptul că n-a părăsit Amsterdamul l-a făcut pe Rembrandt un pictor mare. Între cei doi nu era o deosebire decât de mijloace. Scopul rămânea acelaşi. Gauguin nu renunţa la ceea ce căutase Rembrandt. Numai că „sinele său" simţea nevoia să se purifice de zgura tuturor convenţiilor pentru a-şi auzi sunetul original.

Pentru asta Gauguin s-a dus în Tahiti, hotărât să împărtăşească efectiv viaţa indigenilor. Nu s-a mulţumit să stea la Papeete, aşezare ce i se părea coruptă de snobismul colonial, şi s-a îndepărtat la patruzeci şi cinci de kilometri, să trăiască printre băştinaşi, „în împărăţia ierburilor" şi aproape de mare. Locuia ca ei într-o colibă, se hrănea ca ei şi a ajuns să creadă în zeii lor. Umbla ca ei, cu picioarele goale şi cu bustul gol, vânând în pădurea vecină şi pescuind ton în mare. Mai târziu, a părăsit şi Tahiti, afundându-se în insulele Marchize printre foşti canibali.

6

Pământul, spunea Gauguin, dând o altă valoare mitului lui Anteu, e partea obscură, sălbatecă, primitivă, din noi. Pentru a ne împrospăta forţele, trebuie s-o regăsim. Un Adam tropical înalţă, la el, un topor pentru a tăia un cocotier bolnav. Alteori, femeile culeg fructe roşii şi flori albe şi roşii. Culoarea e pură. Sălbatecă? Da, adică „nepervertită", „inocentă". Alături de ţărm, pete de albastru, portocaliu şi alb. Marea. Şi deasupra nisipului, frunzişul intens, strălucitor, al unui copac pictat parcă astfel pentru a-i da dreptate lui Cézanne că un kilogram de verde e mai verde decât o jumătate de kilogram. Soarele curge pe pielea bronzată, ca pe lemnul pirogilor. Dintr-un fruct de mango, dintr-un frunziş roşu şi o iarbă

galbenă, din albastrul arzător al mării, din florile pe care femeile le strivesc în palme, din coada de păun a unui copac tropical, se compune, treptat, mirajul unui paradis sălbatec, enigmatic şi indolent. Pe aceste femei de pe plajă nu le interesează că „azi" va deveni „ieri". Ele privesc imobile pe cerul cald şi înmiresmat ceva ce va rămâne până la căderea serii. Noaptea, numai ţipetele păsărilor tulbură liniştea. Uneori, câte o frunză uscată cade. Pictorul o aude, dar foşnetul ei i se pare mai degrabă foşnetul unui spirit. Înţelege atunci de ce băştinaşii pot sta ore întregi, fără a spune un cuvânt. Când Strindberg îi refuză prefaţa la un catalog, pentru că nu-i putea aprecia arta tahitiană, îi scrie: „Eva concepţiei dumneavoastră civilizate ne face şi ne va face aproape totdeauna misogini; străvechea Evă care vă înspăimântă la mine ar putea să vă zâmbească într-o zi mai puţin amar".

7

Totuşi, nu mă pot opri să presupun că Gauguin se află în insulele Oceaniei pentru a avea câştig de cauză în expoziţiile de la Paris. Dincolo de setea lui de a întineri arta, căutând-o la izvoare, „sălbatecul" are nevoie de recunoaştere. Şi dacă vorbeşte mereu de o natură fericită în care vrea să trăiască, n-ar trebui să-i luăm cuvintele într-un sens limitat şi strict. Declară că detestă civilizaţia, dar tot timpul cât înaintează spre izvoarele artei e preocupat de ce se întâmplă în urma lui. Ca şi Diderot, e convins că tahitianul se apropie de originea lumii, în vreme ce europeanul se apropie de bătrâneţea ei. Dar singura lui teamă e să nu fie uitat la Paris. „Sunt un sălbatec", ţine să declare Gauguin, dar după eşecul expoziţiei organizate la Paris cu pânzele pictate în prima sa şedere din Tahiti, sălbatecul acesta a plâns ca un copil. Tahitienii lui seamănă cu arborii, cu florile şi cu

zeii. Nu cunosc tristeţea pentru că nu şi-au pus problema fericirii. Gauguin vrea să le semene, desigur, însă rămâne un fel de Rastignac plecat la tropice ca să cucerească Parisul. În timp ce acuză artificiile vieţii pariziene, devoră în fiecare lună o revistă rafinată ca *Mercure de France.*

Şi nu e normal să se întâmple aşa? Un sălbatec autentic n-ar avea nevoie să-şi dovedească sălbăticia, să şi-o afirme permanent. Ce-l interesează ce spune lumea despre el? Numai un artist legat de lume poate spune „Gloria, ce cuvânt zadarnic, ce recompensă zadarnică". Pentru că n-a uitat cât de mult a dorit-o şi, poate, o doreşte încă. „Sălbatecul" Gauguin aşteaptă laurii din partea lumii pe care o învinuieşte, demonstrându-ne că artistul se poate răzvrăti împotriva societăţii, dar nu poate trăi cu totul în afara ei.

Altfel spus: Gauguin se afundă în jungla tropicală pentru a cuceri intrarea la Luvru. În timp ce alţii s-au mulţumit să predice reîntoarcerea la natură şi la izvoarele primordiale, acest misionar al artei s-a dus să trăiască şi să moară într-o colibă. Şi chiar dacă scopul unui artist nu poate fi acela de a sta singur undeva pe o insulă, trebuie să recunoaştem că el şi-a achitat singur nota de plată pentru iluziile sale.

Neputând să văd în Gauguin un sălbatec absolut, nu văd, totuşi, nici de ce i s-ar reproşa că şi-a dorit aşa ceva. În fond, s-a dus la tropice pentru a fi cât mai aproape de noi.

8

În felul acesta, înţeleg, sau am impresia că înţeleg, de ce Gauguin aruncă anatema asupra artei greceşti, „marea eroare" zice el, de ce declară că va merge cât mai departe de caii Parthenonului, în vreme ce îşi ia ca model pentru *Calul alb* un relief din friza apuseană a Parthenonului şi studiază un

călăreţ de pe aceeaşi friză pentru mişcarea *Bărbatului cu securea.*

Luată în serios, ce ar spune vehemenţa din tonul lui? Că ar fi timpul să nu mai căutăm nimic pe Acropole? Caii Parthenonului nu mai aleargă în aceeaşi direcţie cu noi. Apolo nu mai surâde decât ruinelor. Afrodita a coborât de pe soclu retrăgându-se în budoar, unde nu mai are de ce interesa arta. Dionysos putrezeşte undeva beat, într-un şanţ din Arcadia. Heracle nu mai este decât o poveste bună pentru copii, dacă nu cumva face demonstraţii de forţă la bâlci. Iar în jurul mormântului lui Ahile nu mai aleargă nimeni.

Îl bănuiesc, însă, pe Gauguin de bravadă. Bineînţeles, vrea să meargă mai departe decât caii Parthenonului. Dar cel ce vrea asta nu trebuie căutat neapărat printre adversarii statuilor greceşti, ci printre cei care vor să spună *altceva* şi mai mult decât ele. Păcatul este *a te opri* la arta greacă, vrea să spună Gauguin. Şi mai ales la arta greacă predată, canonizată de pe amvonul Academiei. Nu religia Eladei o combate piratul deghizat în monah din *Autoportret cu paleta,* ci superstiţia ei. Insurgentul sălbatec este un admirator care are ambiţii mari, vrea să nu să repete, ci să spună ceva nou. De aceea vorbeşte ca un barbar: „Păcatul este arta greacă!”

9

În ciuda vanităţii cu care declara că nimeni nu l-a învăţat nimic, Gauguin a tras, totuşi, adesea cu ochiul la reproducerile aduse cu el în Oceania. Braconierul nu s-a sfiit să braconeze şi pe propriul său teren. Reproşul lui Cézanne, că Gauguin i-a şterpelit trucurile şi i le-a plimbat pe la tropice, nu e chiar o simplă glumă. Dar braconierul e în acelaşi timp fachir, reformator, prinţ oriental şi Jean Valjean din autoportretul *Mizerabilii.* Un Jean Valjean personificând un pictor desconsiderat,

târându-şi lanţul prin lume. Un ocnaş al mirajelor cu nasul acvilin şi cu pleoapele grele. La Paris a lipit o vreme afişe, ca să aibă din ce trăi. În cea mai neagră mizerie, refuză să vândă o natură moartă de Cézanne, declarând că se va despărţi de ea numai după ce va fi renunţat la ultima cămaşă. În acest timp, ochii săi ciudaţi, de om care vine din Marte, cum zicea Van Gogh, caută cu obstinaţie dincolo de un orizont ştiut numai de el.

10

În autoportretul cu şarpe arată ca un sfânt sarcastic având ca emblemă două mere, fructele păcatului originar. Şarpele sâsâie îndemnul înscris de Gauguin, într-una din sculpturile sale, pe un fel de poartă a paradisului, deasupra unei Eve barbare: „Iubiţi şi veţi fi fericite.” De parcă ar fi vrut să spună: „Ascultaţi de şerpi! Încredeţi-vă în sâsâitul lor! E unica şansă!”

În acest paradis copacii sunt albaştri, caii verzi, nisipurile violete. Cerul e înflăcărat, nisipul e sălbăticit de soare, femeile au mâinile mirosind a fructe de mango şi ne privesc fără să fie surprinse, calme, cum privesc copiii şi zeii.

Dar cu atât mai mult ne amintim că nu există decât paradise pierdute. Dovadă că prin natura strălucitoare şi parfumată a lui Gauguin întrebările dau târcoale. Vor să intre în chiar titlurile tablourilor şi uneori reuşesc. Dincolo de miresmele tari care ard în aer, şarpele din mâna vrăjitorului-pirat a obosit, parcă, să-şi mai legene capul.

11

În 1895, are loc prima expoziţie cu vânzare a tablourilor lui Gauguin din prima sa călătorie în Tahiti. Sălbatecul sperase să cucerească Parisul, dar Parisul nu vede în această expoziţie, ca şi Strindberg, decât o „harababură de tablouri

însorite”. Acum sunt chiar mai puţini amatori pentru pictura lui Gauguin decât înainte şi singurul dintre pictorii consacraţi care-l preţuieşte este Degas. Chiar fostul său mentor, Pissarro, îl consideră mai degrabă abil decât vizionar, „un făcător de bibelouri”.

Profanii sunt nedumeriţi. Dacă maeştrii ridică din umeri sau îl dispreţuiesc, ce să mai spună ei? În seara închiderii expoziţiei, Gauguin se simte înfrânt. Are patruzeci şi şapte de ani şi nu mai vrea decât să se cufunde într-un „mormânt înflorit de la tropice”.

Autoportretul cu pălărie este ulterior acestor întâmplări, deoarece în spatele artistului, pe perete, distingem o reproducere după nudul Tehurei din *Manao Tupapau.* Gauguin arată aici ca un om care nu mai aşteaptă nimic de la alţii. A ajuns la miezul amar al aventurii sale, iar pleoapele grele îi accentuează oboseala.

12

Încă un drum cu vaporul şi trupurile sunt din nou arămii. Fructele de mango se coc mai departe, nisipul de pe plajă e din nou violet şi natura pare, ca totdeauna la tropice, fericită. Şi, dintr-o dată, un alt autoportret care sfâşie vălurile. „Lângă Golgota”, scrie pictorul în stânga tabloului, jos, adăugând o dată, 1896. Deci, aceasta e concluzia lui? Cerul e cald, cocotierii foşnesc liniştiţi, pe mare lunecă pirogile ca de obicei, în vreme ce Gauguin scrie: „Ce aventură nebună, urâtă şi tristă e călătoria mea în Tahiti.” Se simte la capătul forţelor şi bolnav. Scuipă sânge şi constată că a îmbătrânit mult. Alege încă aceleaşi culori pure, dar scrisorile îl trădează că se teme acum.

„A spera înseamnă aproape a trăi” nu sunt vorbele cuiva care ajungând la capătul frazei îşi va mânca liniştit biftecul, şi-şi va face apoi, netulburat, siesta. Nici ale unui aventurier. Piratul,

sălbatecul, Jean Valjean, muzicantul cu mandolina, îmblânzitorul de şerpi au dispărut. În locul lor a rămas un bărbat îmbrăcat simplu, într-o cămaşă polineziană se pare, care are nevoie să-şi dea curaj.

La cincizeci de ani, într-o zi când n-a mai putut să-şi forţeze iluziile, Gauguin s-a urcat pe munte şi a încercat să-şi pună capăt zilelor înghiţind arsenic. Din fericire, doza fiind prea mare, i-a provocat vărsături care au anulat efectul otrăvii.

Abia terminase, jos, în coliba lui, marea sa pânză *De unde venim? Ce suntem? Încotro ne îndreptăm?*

13

În cazul lui Van Gogh, moartea nu pune în cauză şi opera. Dimpotrivă, o explică oarecum. În schimb, tentativa de sinucidere a lui Gauguin, despre care nu ştim ce-a fost în realitate – consecinţă a dezamăgirilor? un moment de disperare? o înfrângere morală? o slăbiciune a unui om bolnav şi îmbătrânit prematur? – acoperă cu un mister de nepătruns aventura lui. Privesc ultimul autoportret al pictorului, un cap văzut din profil, fără o expresie precisă, întrebându-mă de ce şi-a botezat coliba din insulele Marchize „casa bucuriei”. Ironic? Pentru a sugera că nu e nevoie să te duci la capătul pământului pentru a descoperi tristeţea?

Între atâtea întrebări, nu mai e loc decât pentru un fapt incontestabil. Într-o zi de mai a anului 1903, un indigen, un fost canibal din Hive Hoa, a străbătut cătunul strigând: „Gauguin a murit, nu mai există niciun om.” Iată un omagiu mai mare decât cel pe care i-l refuzase până atunci, „sălbatecului”, Parisul.

CAP ŞI PAJURĂ

Nu există afirmaţie mai falsă decât aceea a lui Origene, potrivit căreia fiecare suflet are corpul pe care-l merită.

E.M. Cioran

1

Înainte de a fi, ca pictor, un martor al boemei pariziene de la sfârşitul secolului al XIX-lea, Toulouse-Lautrec e un actor al ei. Şi încă un actor pitoresc, răsfăţat de lumea deocheată a Parisului, purtând o dublă aureolă, a numelui şi a bolii care l-a lăsat infirm; un actor care nu poate trece neobservat pe stradă. Arată ca o paiaţă cu picioarele lui mult prea scurte, vârâte totdeauna în pantaloni strâmţi şi cadrilaţi, sprijinindu-se într-un baston din lemn de cireş şi având un mers ciudat, caraghios, frânt din şolduri. O boală misterioasă a oaselor şi două căzături de pe cal în copilărie, care i-au frânt femurele ambelor picioare, i-au pecetluit şi înfăţişarea, şi destinul. Torsul e normal, dar din pricina picioarelor seamănă cu un pitic. Spre disperarea bunei sale mame care l-a supus tuturor tratamentelor posibile, n-a depăşit un metru şi cincizeci şi doi de centimetri. Disproporţionat, capul este, sau pare, uriaş. Buzele sunt prea cărnoase, umflate, bărbia teşită, nasul gros, încălecat de un *pince-nez* cu rame de metal. Numai

ochii, negri, strălucitori şi inteligenţi, sunt frumoşi. În rest, un personaj estropiat care, pe deasupra, mai e şi peltic, vorbind cu poticneli. E privit cu milă de cei care nu-l cunosc şi întorc capul după el întrebându-se dacă nu cumva e un clovn nou, apărut prin cartier. Şi ce noroc pe cei cu picioarele normale să întâlnească acest bondoc dizgraţios care le oferă şansa de a fi mândri de normalitatea lor! Îi intrigă numai faptul că „bondocul" trece nepăsător sau fredonând cu o voce falsă ultimul cântec la modă în cabaretele din Montmartre. Caracterul sau inteligenţa, ori poate amândouă împreună, l-au ajutat pe Toulouse-Lautrec să descopere că reacţia cea mai bună împotriva curiozităţii amuzate a celorlalţi nu e mândria jignită, ci jovialitatea.

De altfel, de aceea s-a grăbit totdeauna să râdă primul de infirmitatea lui. A preferat s-o facă el în locul altora. Se imită, îşi exagerează defectele, atrage atenţia celorlalţi asupra mersului său caraghios, ca un veritabil clovn, explicând doar atât: „Natura m-a trădat". Pe obrazul lui, ca şi pe obrazul înălbit al clovnilor, e greu să deosebeşti râsul de plâns. La şaisprezece ani, într-un autoportret, se înfăţişează ca un tânăr perfect normal. Stă în spatele unei mese, nu i se văd picioarele, şi are alura unui student la Oxford, surprins în timpul studiului, care se întoarce spre vizitatorul intempestiv aşteptând politicos ca acesta să plece. După aceea preferă să se deseneze caricatural, accentuându-şi ironic defectele.

„Dacă aş fi avut picioarele puţin mai lungi, n-aş fi pictat niciodată", râde el şi, poate, nu glumeşte. Acest mic monstru care poartă numele conţilor de Toulouse şi al viconţilor de Lautrec este un aristocrat autentic, având un arbore genealogic ilustru care urcă până în vremea cruciadelor. Prin naştere, Henri de Toulouse-Lautrec era hărăzit să trăiască într-un castel seniorial, printre câini de vânătoare şi cai strălucitori, aduşi la scară de

grăjdari respectuoşi, petrecându-şi o bună parte din zi călare, cu o haită de ogari alergând după el. În loc de asta, vântură cartierul Montmartre, sprijinindu-se într-un baston, şi se înghesuie, printre puşlamale, vedete efemere de *music-hall* şi visători mai mult sau mai puţin rataţi, în jurul ringurilor de dans din cabaretele boemei pariziene. Era născut să asculte sunetele cornului anunţând începutul sau sfârşitul partidelor de vânătoare. În loc de asta, ascultă orchestra de la *Moulin Rouge.* Trebuia să se priceapă la şoimi. Se pricepe doar la vopsele. E adevărat că în familia sa desenul a fost, se pare, un har. Toţi sau aproape toţi l-au avut. Tatăl, unchiul, bunicul. Dar acest har n-a valorat niciodată mai mult decât plăcerea de a stăpâni un armăsar pur sânge. Era util numai în timpul plictisitor dintre două partide de vânătoare. În vreme ce Henri, cu melonul pe cap, cutreieră străzile şi cabaretele având permanent în buzunar un carnet şi un creion. Actorul boemei e şi martor. Trupul său schilod în care natura a pus un mare dor de viaţă l-a silit să schimbe destinul de castelan cu lumea pestriţă a cartierului Montmartre şi să se refugieze în pictură. Cei din preajma lui l-au îndrăgit şi nu-i mai iau în seamă infirmitatea. Unii zic că Henri e de-a dreptul încântător. Şi s-au găsit, cine ar fi crezut? Câteva femei care să-l iubească, în ciuda înfăţişării sale. Familiarii localurilor de noapte s-au obişnuit atât de mult cu figura sa negricioasă, spintecată de buzele enorme, aproape obscene, încât n-ar concepe că ar putea intra la *Moulin Rouge* ori la *Mirliton* fără să-l vadă pe Toulouse-Lautrec la o masă, urmărind entuziasmat vârtejul unui dans, bând, amuzându-se cu prietenii sau scoţându-şi înfrigurat carnetul pentru a schiţa ceva. O siluetă. O bărbie. O figură de dans. Printre demimondene, dansatoare, vagabonzi şi filfizoni se amestecă uneori în aceste localuri şi nobili decăzuţi. Prinţul infirm al boemei nu e singurul convertit la nobleţea echivocă a

deocheatului Montmartre. Dar Henri de Toulouse-Lautrec se distinge de ei prin câteva calităţi. E talentat şi modest. În ciuda infirmităţii sale, e sociabil şi vesel. N-are psihologia unuia care poartă pică oamenilor sănătoşi, dimpotrivă, e mereu binevoitor şi chiar cu vorba sa peltică reuşeşte să fie un interlocutor plăcut, plin de vervă. Cocoţat pe un taburet, râde şi desenează. Fuge, astfel, de sine? Fapt e că nu mai seamănă deloc cu tânărul ceremonios, perfect manierat dar distant care s-a întrerupt din studiu şi a întors capul auzind că se deschide uşa.

2

Frustrat de soartă, Lautrec nu-şi refuză nimic din ceea ce poate primi. Se dă în vânt după o mâncare bună, are un apetit excelent, se pricepe la reţete culinare rafinate, ştie să aprecieze calităţile unui vin bun şi să amestece astfel băuturile încât să doboare şi un taur. E gata oricând să guste un spectacol de circ, să dea o raită prin localurile de noapte, să se afle în preajma vedetelor zilei ori să hălăduiască printre dansatoare, clovni şi pensionare ale caselor de toleranţă, încât mulţi se întreabă când mai are timp să picteze. Acest pitic plin de viaţă îi uimeşte pe toţi prin neastâmpărul cu care nu pierde nicio şansă de a-şi dezola familia care i-a cerut să nu-şi semneze tablourile cu numele său adevărat. O vreme, el s-a conformat, folosind pseudonimul „Tréclau”, rezultat din anagramarea lui „Lautrec”. Apoi, n-a mai vrut să dea ascultare dorinţei familiei. Nu ţine să-şi ascundă identitatea, după cum nu ţine să pară un erou în confruntarea pe care i-a impus-o, prin boală, destinul. Se îmbracă aşa cum îi place, îşi aşază un melon pe cap şi se autoironizează în câteva trăsături de creion. Nu le împuie capul celorlalţi cu titlurile sale, cu ascendenţa sa şi cu blazoanele sale. Se poartă ca şi cum leagănul său

ar fi fost atârnat de o grindă la *Moulin Rouge,* ca şi cum în loc de lapte ar fi supt din suzetă şampanie şi ca şi cum ar fi adormit de mic în sunetele can-can-ului. Rareori e posac. Rareori e obosit. Are o inepuizabilă dorinţă de a petrece, de a se distra şi, poate, de a uita. Nu dispreţuieşte nici succesul. Din contră, îl caută prin toate mijloacele. Participă la toate expoziţiile unde e invitat, semnează afişe care colorează din când în când zidurile Parisului, folosind orice ocazie pentru a se face cunoscut şi apreciat. Adoră litografiile şi bârfelile, adoarme beat prin birje, cu buzunarele pline de crochiuri, şi ilustrează tot ce i se oferă: cântece, programe de café-concert, foiletoane, spectacole la ordinea zilei. După o noapte de chef se duce direct la tipografie să retuşeze un desen care urmează să fie imprimat, urmăreşte probele, râde cu tipografii „Un măscărici", zic unii. „Un om fermecător", zic alţii.

Şi nici domiciliile lui nu sunt de natură să facă plăcere nobilei sale familii. Ce artist mai locuieşte într-un bordel? Are chiar îndrăzneala de a povesti că se lasă jucat la zaruri de prostituate şi de a da, celor care vor să-l caute, adresa lupanarului, ca şi cum ar fi vorba de unul dintre castelele conţilor de Toulouse sau viconţilor de Lautrec. Şi dacă, în Renaştere, pictorii se reprezentau printre personaje care figurau în scene sacre, el se reprezintă printre cei care se înghesuie la *Moulin Rouge.* Îi descoperim doar capul, uşor de recunoscut după melon şi *pince-nez.*

Această beţie a vieţii e, parcă, prea exaltată, acest chefliu infirm râde prea zgomotos pentru a nu trezi în noi bănuieli. Ce adevăr ascunde, oare, verva lui? „Trebuie să te suporţi pe tine însuţi", zice el. Atât. Şi râde. În loc să întoarcă spre lume, şi spre posteritate, o privire sumbră, jignită, întunecată de reproşuri, îi învaţă pe alţii să bea diverse combinaţii de gin şi vermut, de coniac şi absint, trăind frenetic şi periculos. Nu-şi refuză

nicio plăcere posibilă. Destul l-a frustrat destinul. Nu mai vrea s-o facă şi el. Jefuieşte viaţa de toate şansele pe care i le oferă şi moare la treizeci şi şapte de ani.

S-a grăbit, s-ar zice, să moară. Abuzul de alcool, nopţile nedormite l-au epuizat şi i-au scurtat viaţa. A vrut, parcă, să ia, din ceea ce i-a rămas, cât mai mult pentru a termina cât mai repede. Lautrec are un „râs infernal şi dureros", spune o cântăreaţă la modă căreia pictorul i-a făcut portretul în mai multe litografii. Râs infernal? Nu se vede el şi în unele caricaturi în care-şi lăbărţează chipul?

3

Prietenii la care Lautrec se află, odată, în vacanţă, aud într-o dimineaţă împuşcături în camera lui. Aleargă îngroziţi şi-l găsesc pe pictor trăgând cu pistolul într-un păianjen care îşi ţese pânza într-un ungher al camerei. Răsuflă uşuraţi. „Ah, ce ne-am speriat. Bine că a fost o glumă".

Lautrec însuşi seamănă acestui păianjen. Îşi ţese o pânză din care nu se mai poate desprinde. Nu-i rămâne decât s-o sporească. Iar această pânză de păianjen este chiar viaţa pe care o duce, cu nopţile pierdute prin localuri, cu toanele de chefliu pornit să risipească mai repede ceea ce mai are de trăit şi să-şi încerce norocul în această risipă. „Pentru cine macini, Moară Roşie? Pentru moarte sau pentru dragoste?" întreabă cântecul la *Moulin Rouge.* Şi pictează din ce în ce mai puţin. „Tot n-o să-mi dea înapoi picioarele", bombăne el.

Îşi sporeşte pânza, cu riscul de a fi rău înţeles şi rău judecat de oameni cumsecade, dar consternaţi să vadă bunele moravuri nesocotite. Mai ales că nimeni nu e dator să-l fi citit pe Pascal şi să judece divertismentul şi în sens pascalian, de mijloc frivol prin care se poate eluda uneori problema gravă a existenţei. Oamenii trag concluzii din ceea ce văd şi aud. Şi, din păcate, aud destule despre acest

pictor care şi-a instalat atelierele prin şantane şi bordeluri. Sigur – consimt ei – nu e simplu să te trezeşti infirm într-o lume care se dovedeşte adesea necruţătoare şi cu cei normali; dar arta cere respect, totuşi. I se reproşează viaţa pe care o duce şi din care nu lipsesc gesturile nesăbuite.

Uneori e chiar prost crescut, bea până la degradare, se înfurie, devine violent şi ridicol, căci cine se teme de bastonaşul unui pitic? Apoi chiar pictura sa. Ce idee, exclamă unii, să pictezi pensionarele caselor de toleranţă şi dansatoarele din localurile de noapte. Păcat de talentul lui. Şi de inteligenţa lui, adaugă alţii, uitând, probabil, că niciun infern nu e mai înfricoşător ca infernul în care te aruncă inteligenţa; oare nu cumva acest Lautrec nu se mai priveşte niciodată în oglindă când îşi face autoportretul?

Se înfăţişează în continuare caricatural, cu baston, cu eternul său melon, iar când face aluzie la problemele sale adoptă un ton de zeflemea. „Năpăstuiţilor, încercaţi-vă norocul”, strigă el în bătaie de joc cu vocea lui peltică. Şi se înţelege că îndemnul şi-l adresează în primul rând lui însuşi. Dar nu există oare o singurătate încă şi mai rea, poate, decât aceea de a sta singur într-o cameră? Singurătatea în care trebuie să înşeli pe toată lumea, nu numai pe tine însuţi. Singurătatea mirosind a alcool şi a parfum grosolan de lupanar, pe care mulţi o iau drept viciu, neglijând ce zicea Baudelaire că „noroiul e făcut din lacrimile noastre”.

În definitiv, Lautrec putea să iasă altul din încercarea la care l-a supus destinul, dându-i şi infirmitate, şi inteligenţă. Putea să devină un ursuz. Un înrăit. Un izolat. Un mizantrop. Ar fi fost, poate, calea cea mai la îndemână. Dar n-a urmat-o. A părăsit lumea conţilor pentru a fi adoptat de lumea demimondenelor. Deoarece singura lui speranţă, uneori, pare a fi aceea de a termina cât mai repede ceea ce are de risipit. Ei, voi,

năpăstuiţilor, vine ceasul când se pot atinge şi înălţimile, încercaţi-vă norocul, bombăne Lautrec şi pufneşte în râs încă o dată. Măcinat de alcool şi de boala contractată în casele de toleranţă, se distrează şi, brusc, devine arţăgos. Arta nu i-a dat, constată atunci, ceea ce natura i-a refuzat. Trebuie, deci, să-şi încerce norocul într-o bucurie care ucide. Existenţa lui e, acum, ceva între poftă de viaţă şi deznădejde.

Dar nu e şi pictura lui la fel? Pictând, el nu condamnă, nu absolvă şi nici măcar nu explică. Observă. Atât. E un martor necruţător, crud, un feroce scrutător al durerii ascunse sub fard, al ţipătului îngropat în plăcere. A învăţat parcă de la soartă să nu se înduioşeze niciodată în faţa modelelor sale. Nu poate flata, nu poate idealiza, nu poate minţi, nu poate ascunde adevărul care ţâşneşte din toate trăsăturile, cu brutalitate. Exceptând autoportretul de la şaisprezece ani, n-a fost indulgent nici cu sine, cum ar putea fi indulgent cu alţii? Prostituatele pictate de el n-au nimic vulgar, indecent şi chiar nimic romantic. Sunt, mai degrabă, tragice. Imaginea lor ne trimite cu gândul la piticul care trăgea cu pistolul într-un păianjen.

4

La mai puţin de treizeci şi cinci de ani, Lautrec devine „cazul Lautrec”. În urma unei crize de delirium tremens, e internat într-un azil de alienaţi. Azilul e instalat într-un castel vechi, din secolul al XVIII-lea, în mijlocul unui parc cu arbori seculari, statui şi fântâni; dar într-un cadru somptuos nebunia apare şi mai tristă. Nebunie? Adversarii lui Lautrec nu ezită să vorbească pe şleau despre ea. O fac chiar cu o anume satisfacţie. În sfârşit, jubilează ei, nimeni nu mai poate avea niciun dubiu. Nici măcar cei care-i admirau pictura. Circulă zvonuri, răutăţi. Se publică articole

jignitoare. Voci ostile sunt de părere că, de fapt, din totdeauna… Căci niciodată n-au lipsit, se pare, cei dispuşi să considere arta o consecinţă a unei fiziologii anormale. Se vorbeşte în presă despre un Don Juan cocoşat şi dizgraţios ale cărui „o mie trei" femei figurează în registrele poliţiei de moravuri, despre paradisul degenerării şi despre ultima fericire la care mai poate năzui Lautrec: aceea de a fi nenorocit până la capăt, de a depăşi limitele decăderii.

Prietenii pictorului sunt consternaţi citind aceste articole şi auzind bârfelile. Când îşi revine din criză, Lautrec e disperat. Cum să demonstreze doctorilor şi, îndeosebi, lumii că mintea lui nu e întunecată? Declaraţiile ar fi, desigur, inutile. Lumea s-a obişnuit cu nebuni care se pretind lucizi. Un om trecut printr-o criză şi care a fost internat într-un azil devine, categoric, suspect. Cu atât mai mult dacă e vorba de un artist. Suspiciunea de nebunie explică, pentru unii, talentul şi, mai ales, îl exorcizează; nimeni nu mai e obligat să admire ceea ce se cere mai curând compătimit. Aşa că Lautrec e îngrozit de două ori. O dată pentru hăurile din care s-a ridicat. Apoi pentru ceea ce îl aşteaptă.

Şi nu cunoaşte alt mijloc de a-şi obţine libertatea; cere pensule, o cutie de acuarele, creioane pentru litografii, hârtie şi tuş. În camera sa de la Saint-James, începe o activitate febrilă despre care e greu de spus ce exprimă în primul rând: nevoia de a fugi de adevăr sau o încercare disperată de a-l dovedi şi impune. Pictează, desenează ca în vremurile sale bune, când alcoolul şi sifilisul nu-şi desăvârşiseră încă opera de distrugere. Uneori râde şi acum. Mai ales când sunt martori, deoarece vrea să fie văzut râzând. Râsul ar putea dovedi că e un om liber chiar. În captivitate. Numai că râsul lui e şi mai dureros ca altădată. Din pricina bolii sau pentru că orice râs în

aceste condiţii n-ar putea fi altfel. Există în el ceva prea mult sau prea puţin, care-l face să sune forţat.

În lunile claustrării în azil, din februarie până în mai, Lautrec termină cincizeci de lucrări. Dintre ele, treizeci şi nouă sunt scene pe care şi le aminteşte de la circ. Imagini cu clovni, dresori, dansatoare pe sârmă, călăreţe, acrobaţi. Şi, ciudat, cu o singură excepţie, în toate aceste desene băncile sunt goale. Spectatorii lipsesc. Clovnii, dresorii, acrobaţii se mişcă într-o tăcere de moarte. Nimeni nu-i vede. Nimeni nu-i aplaudă. Îşi fac exerciţiile pentru ei înşişi, fără să vadă că băncile sunt goale. Sau tocmai pentru a evita să le vadă? Altminteri, ar trebui, poate, să-şi şteargă fardul, să părăsească arena ori să se sinucidă.

Pentru a explica aceste bănci goale a fost avansată ipoteza că lui Lautrec i s-ar fi permis să se ducă, însoţit de un paznic, la repetiţiile unui circ din apropiere. Mai recent, biografii au stabilit însă că nicio reprezentaţie n-a fost dată la Paris de acest circ, în perioada în care pictorul se afla la azil. Prin urmare trebuie căutată altă explicaţie. Şi niciuna nu mai e ispititoare ca aceea de a vedea şi în Lautrec un acrobat silit să-şi joace rolul, în arenă, dinaintea băncilor goale. Încât aceste scene de circ au, după părerea mea, valoarea unui autoportret patetic, în care Lautrec vrea să se convingă pe sine şi să-i convingă şi pe ceilalţi că nu şi-a pierdut măiestria.

5

Părăsind ospiciul, pleacă pe coasta mării, însoţit de „o umbră” a cărei misiune e să-l apere, cât poate, de cei doi zei care i-au măcinat sănătatea, Bacchus şi Venus. Vrea să uite, în aerul sărat şi în forfota porturilor, criza care-l îngrozise. Toamna, se reîntoarce la Paris. Încearcă să-şi reia existenţa dinainte şi, bineînţeles, pictează. Dar Lautrec nu mai e Lautrec. Ceva s-a stins în el. Ceva s-a

sfărâmat. Rezultatele nu mai sunt aceleaşi. Se reapucă să bea. Ca să înşele vigilenţa „umbrei" sale se foloseşte de un truc. Îşi cumpără de la un anticar un baston aparent normal, care e scobit însă şi conţine un recipient din sticlă subţire, iar măciulia de argint ascunde un păhărel. O vreme s-a ferit de excese, temându-se de consecinţele lor. Acum orice tertip e bun ca să-şi reîmprospăteze provizia de alcool din bastonul scobit. În vara următoare, vara anului 1900, se duce din nou pe coastă. Şi de-acolo, toamna, la Bordeaux. Speră că aceste schimbări să-i reînvie pofta de muncă. Se înverşunează să picteze, deşi nu mai are deloc verva dinainte. Primăvara, se reîntoarce la Paris. Bănuind că, o dată plecat nu va mai reveni niciodată, se închide în atelier. Scoate din unghere toate pânzele, toate cartoanele, toate panourile de lemn, le triază, semnează ce i se pare bun, înlătură altele, termină mai multe schiţe care rămăseseră ani de zile pe şantier. În sfârşit, pune totul în ordine şi, când închide uşa, atelierul lui e, de fapt, un testament artistic. În miezul verii, pleacă şi, peste mai puţin de două luni, va muri, vegheat de mama sa, în castelul Malromé. Cercul se închide. Născut într-un castel, Lautrec închide ochii în acelaşi decor aristocratic, după o absenţă care a constituit viaţa lui.

Ce s-ar fi întâmplat oare dacă destinul l-ar fi lăsat să trăiască, asemenea strămoşilor săi, între partide de vânătoare şi serate aristocratice? Ar mai fi pictat oare Lautrec, şi, dacă da, ar mai fi pictat oare la fel cum a pictat? La moartea lui, un anume Jules Rocques n-a ezitat să fericească omenirea că are atât de puţini artişti nefaşti, vătămători. Dar n-ar fi normal să ne spunem că „nefastul" Lautrec a trăit abuziv pentru că viaţa îi păruse interzisă?

ŢIPĂTUL

Menelau: Ce simţi, tu? Ce rău te roade?
Oreste: Clarviziunea. Căci eu ştiu că sunt blestemat.

Euripide

1

Cum mărturisea singur la şaptezeci de ani, Munch a mers totdeauna pe buza prăpastiei. La cinci ani şi-a pierdut mama, răpusă de tuberculoză. Apoi a trebuit să suporte pierderea altei fiinţe iubite: sora care l-a crescut, răpusă şi ea tot de tuberculoză. Aceste răni vor lăsa urme. El însuşi are o sănătate fragilă. Se teme să nu înnebunească. Se teme de munţi, se teme să treacă strada, se teme de mulţime, se teme de spaţiile închise. Până şi fiordurile ţării sale îl îngrozesc. Caută câmpiile, golfurile largi. Locuieşte la Oslo şi, încă adolescent, se refugiază în pictură. La douăzeci şi nouă de ani, pânzele sale, expuse la Salonul artistic din Berlin, sunt atât de impregnate de melancolie, de angoasă, de disperare, că organizatorii se văd obligaţi să închidă expoziţia din pricina scandalului care izbucneşte. Scandalul îl face celebru peste noapte.

Din aceşti ani e autoportretul „cu ţigară”. Munch stă în picioare, cu mâna dreaptă, în care

ţine ţigara, dusă la piept, învăluit într-o ceaţă vălătucită, nevrozată, sumbră, ca un fum gros. E îmbrăcat corect, cu o eleganţă rece, şi caută să fie calm. Să pară calm. Fumează şi ne interoghează cu privirea. Nu ţine să fie patetic. Dimpotrivă, încearcă să fie cât mai discret, să-şi ascundă angoasa, panica.

De la acest autoportret la cel pe care-l numeşte *între orgoliu şi pat* trece aproape o jumătate de secol de spaimă. Toate autoportretele sale, declarate ca atare sau nu, spun asta. Îl vedem lângă o casă înăbuşită de viţă sălbatecă vorace, aproape bestială şi irezistibilă, de un roşu înflăcărat; un incendiu vegetal care cuprinde casa, o împodobeşte şi o sufocă. Oare ce caută aici Munch? A locuit vreodată în această casă? A venit să salveze ceva? Ori fuge îngrozit? Alteori, îl recunoaştem din spate, într-o încăpere. Trage cu puşca asupra a două vedenii de la fereastră care par să fie tot el. Se apără şi se ameninţă. E un Goya nordic, nevropat, trecut prin clinica de neurologie din Copenhaga, posedat de o teamă dureroasă, traumatizat de cei doi îngeri negri care l-au însoţit, a spus-o el însuşi, toată viaţa, boala şi moartea.

2

O femeie, pe un pod, se ţine cu mâinile de cap şi ţipă. Un ţipăt lung, paroxistic, insuportabil. Niciodată n-am crezut că poţi să *priveşti* un ţipăt. Am fost convins că ţipetele trebuie auzite. De pictat, cum să le pictezi? Să arăţi o gură enormă, ca un crater de vulcan, deschisă, urlând? Femeia aceasta, îngrozită şi lividă, ţipă însă prin toţi porii. Se transformă în ţipăt. A devenit ţipăt. Înainte de a-i zdrobi coardele vocale, ţipătul i-a sfârtecat inima, creierii. În spatele ei, ceva mai departe, o pereche îşi continuă, netulburată, mersul. N-a auzit ţipătul? Nu există decât două posibilităţi. Că nimeni nu

vrea să audă pe nimeni, că nimeni nu e dispus să înţeleagă pe nimeni, că nimeni în universul lui Munch nu vrea să fie trezit, că fiecare e gata să-i spună celuilalt, „dacă vrei să ţipi, du-te în mijlocul unui pustiu sau internează-te într-o clinică de neurastenici, nu trebuie să deranjezi lumea”. Sau că vidul din jurul femeii care trece pe pod e atât de mare, atât de ermetic încât dincolo de el nu pătrunde niciun ecou, deşi până şi cerul, acoperit parcă de un curcubeu imens şi strident, a devenit ţipăt. Dar ce i s-a întâmplat, totuşi, acestei femei? Şi-a amintit ceva? A văzut ceva?

Femeia ajunsese aproape de capătul podului când s-a oprit. Iar ţipătul ei este cu atât mai angoasant cu cât se ridică într-o tăcere rece şi nu există niciun motiv aparent care să-l justifice. „Am simţit marele urlet care străbate natura”, a scris Munch sub o litografie unde a reluat *Ţipătul.*

3

Personajele sale sunt aproape totdeauna un bărbat şi o femeie. Şi aproape totdeauna femeia se găseşte puţin înaintea bărbatului. Ei stau, adesea, pe un ţărm. Fără să aştepte nimic. Nimeni nu vede pe nimeni, fiecare îşi poartă singurătatea sa fără leac. Omul, la Munch, e condamnat la singurătate chiar când se găseşte cu alţii. În jurul lui e un vid dureros. Nimic nu-l vindecă, nimic nu-l apără, nici prietenia, nici dragostea. În adâncul singurătăţii se află tot singurătate, ca şi în afara ei. Fiecare spune, parcă, un „eu” lung, dureros, înfricoşat, fără speranţă. Individul a ajuns la limita singurătăţii sale, fără să vadă nimic dincolo de ea.

Suferinţa, o dată devenită artă, nu mai interesează ca suferinţă, ci ca artă? În peisajele lui Munch se văd femei cu obrazul înlocuit de părul despletit în vânt şi perechi întoarse cu spatele, stând lângă mări verzi, acoperite de sloiuri ciudate; sau poate că nu sunt mări, ci altceva, umbra verii

nordice care a trecut, ori o cicatrice pe care vântul o deschide… dar ce nu pot fi aceste tăceri colorate care seamănă-cu o pajişte bizară sau cu un cer căzut la pământ? M-a izbit asemănarea ciudată a lui Munch, din autoportretul realizat în cerneală neagră şi creion la treizeci şi doi de ani, cu Bacovia. M-am mirat chiar că nu s-a gândit nimeni să facă o ediţie „Bacovia" ilustrată cu reproduceri din Munch.

4

Am visat vreodată aurore boreale şi peisaje nordice? Dacă da, nu această mare dezolată unde două femei aşteaptă parcă o corabie despre care ştiu că nu va sosi nicicând. Nu aceşti copaci luminaţi doar de părul unei femei. Nu această plajă rece pe care trupul nu cunoaşte sărbătorile verii. A trecut multă vreme de când îl citeam pe Radu Rosetti, urmărindu-i călătoria în nord. Siluetele funambuleşti ale lui Munch, lumina zgârcită, femeile cu părul glacial, culorile surde, îmi par dintr-un fiord fără ieşire la mare.

În autoportretele pe care pictorul şi le-a făcut spre sfârşitul vieţii, se vede un bătrân, slab, încovoiat de ani, de angoase. Interoghează în continuare, mut, în oglindă destinul. Cei doi îngeri negri care l-au însoţit mereu, boala şi moartea, nu se văd, însă li se simte prezenţa. Şi am ciudata senzaţie că sunt unul din cele două personaje aflate pe pod, în spatele femeii terorizate, care nu aud ţipătul.

DESTIN ŞI LEGENDĂ

Plâng lacrimile celor care n-au putut să întâlnească stelele.

Modigliani
(Versuri găsite în hârtiile sale)

1

Într-o noapte friguroasă din ianuarie 1920, beat, gesticulând pe străzile Parisului şi ameninţând statuile cu pumnul, Modigliani s-a despărţit de prietenii săi şi a rămas pe o bancă, fără palton, doar într-o haină subţire de doc. Credea că se află într-un port unde trebuia să se îmbarce spre ţărmuri necunoscute şi calde. A doua zi, cu febră mare, a fost dus la spitalul săracilor. Era de multă vreme bolnav de plămâni, boala se agravase în ultimii ani, scuipa sânge des. Dar acum doctorii au descoperit şi o meningită tuberculoasă. Nu mai era nimic de făcut. La 25 ianuarie, Modigliani, în vârstă de treizeci şi şase de ani, moare la spital murmurând: *Cara, cara Italia.* De la Roma, fratele său telegrafiază prietenilor lui „Modi": „Înmormântaţi-l ca pe un prinţ." Prietenii fac chetă. Sunt pictori, poeţi, modele. Reuşesc să încarce trei trăsuri cu flori. Prinţul boemei care ameninţase aproape un deceniu şi jumătate liniştea din Montmartre şi Montparnasse cu

extravaganţele, beţiile, scandalurile şi disperările lui, e înmormântat, într-adevăr, ca un prinţ. Poliţiştii care îl duseseră de mai multe ori la comisariat salută trecerea cortegiului funerar spre cimitirul Père Lachaise. „Îi vezi? îi şopteşte Picasso lui Carco. Acum e răzbunat”…

Preţurile tablourilor lui Modigliani au început să crească vertiginos, ca la bursă, abia odată cu plecarea cortegiului funerar spre cimitir. Şi tot de-atunci, legenda a început să atragă în vârtejul ei de amintiri, mărturii, incertitudini şi presupuneri, tot felul de amănunte incontrolabile care fac acum aproape imposibilă încercarea de a stabili precis ce e adevărat şi ce nu în istoria romantică a acestui boem violent şi pitoresc, generos şi beţiv, frumos şi scandalagiu, care se îmbăta dintr-un pahar şi adora filosofia, care ştia pe dinafară sute de versuri din cel mai disperat poet al Italiei, Leopardi, şi le amesteca la beţie cu vorbe grele; acest italian prin naştere şi francez prin adopţiune care pretindea că Spinoza i-a fost strămoş; care suna la uşa prietenilor cu un buchet de flori îngheţate în mână, în dimineaţa de 1 ianuarie, sau îi trezea noaptea ca să le recite cu vocea lui caldă poeme de Villon, spre disperarea vecinilor sculaţi din somn; acest impenitent visător care punea o dulceaţă calmă şi melancolică în pictura lui şi o înverşunare devastatoare în viaţa lui; care, între hemoptizii, crize de tuse interminabile şi stări de prostraţie, şi-a distrus viaţa cu meticulozitate, vânzându-şi desenele pentru un pahar de rom, ignorat de colecţionari, preţuit doar de prieteni şi care scria totuşi sub un desen „viaţa e un dar”. Legenda amestecă singurătatea şi prietenia, mizeria şi haşişul, scandalurile şi dragostea, exaltările şi eşecurile, frigul şi gloria. Unele amănunte par desprinse dintr-o poveste stranie; se zice că la *Rosalie,* unde Modigliani îşi plătea cina cu desene, din când în când şoarecii mai dolofani urcau în bucătărie purtând în gură bucăţi din desenele

pictorului pe care patroana localului le arunca în pivniţă; sau că un comisar de poliţie, pudic, autoritar şi prost, a decis să fie coborâte nudurile lui Modigliani din vitrinele unei galerii de artă; „Vă ordon să scoateţi toate aceste murdării!" ar fi strigat el ultimativ şi, astfel, prima „expoziţie Modigliani" s-a încheiat lamentabil.

Unele biografii relatează boema lui Modigliani pe un ton mustrător, fără să fie trecută cu vederea niciuna dintre cârciumile în care el şi-a scurtat viaţa. Nu mă mir şi nici nu ştiu câtă dreptate aş avea să mă mir. Dar nu văd de ce am evita adevărul că frumosul italian venit la Paris a trăit între boemă şi dramă, beat de vin şi de poezie. Numai aşa ne putem da seama cât de riguros exact e paradoxul că Modigliani a trăit pentru a muri şi a pictat pentru a trăi.

2

În autoportretul din 1919, pare străin de furtunile care i-au devastat existenţa. Ochii orbi, fără pupile, ca ai tuturor personajelor sale, accentuează această impresie. Cine ar bănui, dacă nu i-am cunoaşte biografia, că mai avea doar câteva luni de trăit şi că acest visător şi-a scandalizat vecinii? El ni se înfăţişează calm, trist şi, cumva, reconciliat cu lumea. Excese, exaltări, peroraţii amestecate la beţie cu versuri? Cine, visătorul maladiv din autoportret? El ne dă senzaţia că poate fi deranjat, rănit chiar, şi de o şoaptă. În tăcerea de aici nu se aude niciun ecou din furiile, patimile şi disputele de care legenda face abuz. Boemul a ars toate materiile inflamabile din el prin cârciumi şi în discuţiile cu prietenii, pentru ca odată intrat în atelier să nu mai aibă nevoie să spună nimic, să capete acel aer de somnambul abulic, de o indicibilă melancolie, atât de caracteristic lui Modigliani.

3

Există, într-adevăr, o ciudată opoziţie între viaţa şi opera acestui pictor. Când Modigliani, abia venit din Italia, se găsea într-o stare mai bună şi ducea o existenţă mai calmă, pictura lui nu-şi căpătase nici tonul cel mai autentic, nici armonia. Şi exact în perioada când viaţa lui atinge cea mai mare dezordine, se încheagă ordinea operei sale; atunci îşi cucereşte şi originalitatea, şi detaşarea melancolică. Totul se întâmplă aproape după principiul vaselor comunicante. Pe măsură ce viaţa se destramă, calmul din tablouri triumfă. Iar moartea se apropie în acelaşi timp cu desăvârşirea. Ca şi cum nu puteau sosi decât împreună.

Asta i-a făcut pe unii să creadă că Modigliani a devenit un pictor important abia când s-a scufundat în boemă şi alcool; că alcoolul şi drogurile i-au scurtat viaţa, dar i-au deschis drumurile spre nemurire; şi chiar că melancolia sa inconfundabilă, acea dificultate de a trăi care se citeşte pe toate feţele lui, n-ar fi decât un efect provocat de stupefiante. Dar nu cred că e înţelept să reducem arta la o simplă supuraţie a fiziologiei noastre.

4

Într-o noapte de pe la începutul secolului, într-un bar din Paris, mexicanul Diego Rivera şi italianul Amadeo Modigliani se certau furioşi. Modigliani striga: „Peisajul nu există.” Răspunzând, Diego Rivera striga şi mai tare: „Peisajul există.” Şi, probabil, cum observa cineva, în noaptea aceea amândoi aveau dreptate.

Pentru Modigliani, strigătul „Peisajul nu există” reprezintă aproape formula unui program. El nu cunoaşte decât o temă în pictură: chipul şi trupul omenesc. Nu-l interesează altceva. Cele trei peisaje ale sale par şi sunt, probabil, un accident.

Şi toţi cei pe care ni-i înfăţişează au ceva comun. Toţi s-au născut sub steaua bolnavă a melancoliei, toţi au figura ovală, gâtul lung şi corpul disproporţionat. Specialiştii au spus că pentru a avea gâtul atât de lung, femeile pictate de Modigliani ar fi trebuit să aibă cinci vertebre în plus. Nu există în natură aşa ceva, au conchis ei. Torsul e, în genere, mai scurt, iar capul mic în comparaţie cu restul corpului. Ochii, goi sau pe jumătate închişi, fără pupile, nu sunt decât două migdale. Două picături albastre sau verzi. Decorul e, cel mai adesea, suprimat. Obiectele din jur, când există, n-au nicio importanţă, abia formează un fundal. Nu se zăresc alte mobile în afară de cele strict necesare, un scaun, un colţ de masă ori un divan incert; nu se disting bibelouri. Pictorul a renunţat şi la accesorii, şi la anecdotă pentru a se concentra asupra modelelor, care sunt aproape totdeauna aşezate pe un scaun, de unde privesc în gol. Atitudinea lor te face să le recunoşti înainte de a vedea semnătura măruntă şi citeaţă a lui Modigliani într-un colţ al tabloului.

Pictate cu eleganţă şi pudoare, aceste fiinţe ciudate, din altă lume, nu dau niciun semn de nerăbdare, de agitaţie. Nimic din furia cu care creatorul lor şi-a răvăşit viaţa nu le atinge. Toate stau cufundate într-o visare împietrită, golită de cotidian, fără să vrea să obţină nimic, mulţumite să posede ceea ce au, într-o detaşare care le apără de surprize; stau, parcă, în faţa destinului cu capul uşor aplecat într-o parte şi-l privesc cu ochii lor orbi cu care nu se poate vedea decât nevăzutul. Reprezintă *o stare* pe care Modigliani o proiectează asupra tuturor modelelor sale şi pe care o regăsim şi în autoportrete, ceea ce mă face să afirm că în această pictură există, de fapt, un singur personaj: Modigliani însuşi. Mai exact, melancolia sa. Până şi copiii pictaţi de el par să sufere de răul de care suferă femeile cu gât de lebădă. Nudurile au carnea luminoasă, de o

eleganţă amară. Şi nu există nicio figură veselă. Când se înfăţişează în rolul lui Pierrot, pictorul are expresia obişnuită, de fiinţă de pe altă planetă.

Din perspectiva academiştilor, care susţineau că o problemă pusă artei de un motiv oarecare nu are, ca în matematică, decât o singură soluţie, el ar fi, fără îndoială, un eretic, un autor de creaturi anormale. Dar ce înseamnă „normal" în artă? Faţă de „normal", soarele lui Van Gogh este prea mare şi prea galben; umbrele lui Caravaggio sunt prea brutale; muşchii statuilor lui Michelangelo, prea viguroşi; bătăliile lui Delacroix, prea somptuoase; Rafael e prea pur; Rubens, prea opulent, Velázquez, prea calm; Goya, prea crud. Şi unde merg femeile dansând, ca la Botticelli? Unde sunt caii albaştri ca la Gauguin? Courbet exclama zeflemitor: „Dacă vreţi să vă pictez îngeri, arătaţi-mi-i!" Fraza nu era totuşi decât o bravadă a maestrului din Ornans. El însuşi ştia, desigur, că pictura Renaşterii e plină de îngeri pe care nimeni nu i-a văzut şi de paradise în care nimeni n-a locuit. Pictorii au închis uneori ochii pentru a vedea mai bine, iar Modigliani îmi dă tocmai această impresie prin fiinţele lui fragile, care stau pe scaun, cu capul aplecat, de regulă spre dreapta, încercând să rămână senine.

CER ŞI PĂMÂNT

La 8 iulie (1881) juriul expoziţiei din Bucureşti acordă distincţiile şi premiile: Andreescu nu obţine nici măcar o menţiune.

(Monografia: „Andreescu” de Radu Bogdan)

1

Anticii aveau nevoie de patru elemente fundamentale pentru a alcătui lumea. Apa, focul, aerul şi pământul. Andreescu e mai zgârcit. El se rezumă la două. Cerul şi pământul. Renunţă la foc şi, în mare măsură, la apă. Culorile lui sunt reci şi chiar grâul secerat pare atins de o boare de frig. Iar cât priveşte apa, ea e foarte rară, abia dacă o întâlnim în câteva tablouri. În locul râurilor, al mării şi al lacurilor care îi atrag atât de mult pe impresionişti la ora când profesorul de desen şi caligrafie din Buzău pătrunde discret în pictură – discret, aşa cum trăieşte – Andreescu e fascinat de păduri, de obicei desfrunzite, de câmpuri, de obicei aride, sau de margini de sat cu două-trei case, deasupra cărora se bolteşte cerul. Un cer ciudat, pe cât de simplu, pe atât de misterios. Pare pictat cu o paletă săracă. Un albastru opac, alburiu sau lutos, presărat uneori cu câţiva nori uscaţi, secetoşi. Nici străluciri, nici furtuni. Efectul ar trebui să fie de absenţă, de pustiu celest, dar în ciuda faptului că

lumina nu e niciodată intensă, orbitoare, că până şi arşiţele sunt reci, acest cer nu e totuşi trist, apăsător.

Sunt tentat să cred că în multe din pânzele acestui pictor al pământului, esenţial e, de fapt, cerul care sacralizează cumva ţărâna, copacii, zidurile, tăcerea, le transfigurează, le transmite, prin lumina lui scăzută, săracă, saturată de singurătate, un mister, o boală sau o vrajă secretă care pătrunde în lucrurile cele mai umile. Te depărtezi de tablou şi vrei să-ţi lămureşti de ce un asemenea peisaj pare în acelaşi timp trăit şi visat. Imposibil. Taina acestor ceruri, aşternute pe margini de sat ca peste margini de poveste şi de lume, rămâne dincolo de cuvinte. Sau dincoace de ele. Doar presimţită. Un duh trece peste lucruri, mai bine zis prin lucruri, şi le face să arate altfel de cum le-am văzut noi înşine în realitate. Casa de la marginea satului nu mai este doar casă, copacul nu mai este doar copac, drumul de ţară care duce spre orizont nu mai este doar drum. Fiecare este ceea ce este şi în acelaşi timp altceva; o adiere de vis face să tresară materia cea mai brută.

E un univers aici unde nu există soare. Materia se luminează singură. E fecundată de reverie. Poate de aceea răceala emană totuşi căldură, în ciuda singurătăţii care stăruie ca o fatalitate pretutindeni. Pământul, cerul, suferă de un frig discret. Şi, indiferent de loc, de moment, singurătatea e liniştită şi modestă. Ea nu îmbracă niciodată haine de lux. Îşi pune cel mult o broboadă pe cap şi aşază o ulcică cu flori de câmp în faţă. Îşi fixează domiciliul într-o casă de ţară lăturalnică sau alege drumuri mai puţin umblate. Nu e niciodată absenţă, gol, ci un copac, o claie de grâu, un chip de femeie. Sau propriul chip al pictorului.

2

Niciodată nu m-a izbit mai mult acordul perfect dintre om şi opera sa. Chipul omului e vag obosit, deşi tânăr; chipul unui taciturn, neatras de lumina reflectoarelor, semănând cu natura pe care a pictat-o şi care nu freamătă, nu râde, nu cântă. Dar cât de mult trebuie s-o fi iubit acest om rezervat pentru a o picta cu atâta sinceritate. Aproape că nu mai simţi nevoia să ştii amănunte din cariera pictorului, începută cu un drum de la Buzău la Bucureşti, la expoziţia „Amicilor artelor frumoase", şi sfârşită prematur, la treizeci şi doi de ani, sub semnul tuberculozei. E destul să-i vezi peisajele, pădurile desfrunzite, câmpurile arse de secetă, casele din marginea satelor. Ele divulgă, singure, un temperament înclinat către izolare, vis şi meditaţie. Aproape necunoscut în epocă, Andreescu nu ţine să ne farmece, ca Grigorescu. El povesteşte ceea ce vede şi spune, astfel, cum este. Se destăinuie mereu, cu o melancolie gravă care atacă lumina ca un acid, împuţinând-o, pentru a instala visul în realitate.

SIMBOLUL ANEMONELOR

L-am întrebat, umil, despre florile lui…

N-am să uit niciodată lumina suprapământească care s-a revărsat, o clipă, deasupra frunţii bolnavului.

Apoi gura lui s-a strâns dureros, ochii i s-au întunecat şi mi s-a părut că aud: „… nu mai pot…”

Tonitza

1

Foarte tânărul admirator al lui „Ştefan” i-a zis sfios: „Am venit să te deranjez şi eu, domnule Luchian.” Gura bolnavului s-a dilatat subit într-un râs crispat. „Dragă băiete, n-ai nicio teamă: eu îs «deranjat» de vreo zece ani.” Scena se petrecea în septembrie, în una din acele zile când vara agoniza, iar toamna lua în stăpânire străzile. Medicul îşi vedea de treabă, iar foarte tânărul admirator, care era Tonitza, stătea rezemat de prichiciul ferestrei în preajma şevaletului părăsit. Luchian, palid, mistuit de boală, i-a zâmbit în vreme ce doctorul îi făcea injecţia. Un zâmbet chinuit, care încerca să domine boala. Te gândeşti fără voie la chipul din *Un zugrav.*

Şi altă imagine. Odaia e albă, cufundată în semiobscuritate, tăcută, cu miros de medicamente.

Luchian stă cu capul îngropat în perne, care îi scot în evidenţă faţa marcată de boală şi ochii întunecaţi, trişti. Lângă pat se află un fotoliu cu stofa uzată. Ceva mai departe, un dulap de brad cu ustensile de pictor şi câteva ulcele rustice. Într-un vas smălţuit, un buchet de flori care se veştejesc. Mai există şi un tablou neterminat. Maci.

Când încă se mai putea deplasa, picta cu deosebire peisaje. La Brebu, la Govora, în Bărăgan, la Filipeştii de Pădure, la Poiana Ialomiţei. Mergea ceasuri întregi cu căruţa, cu genunchii la gură, ca să poată picta, cum zicea el, care avea slăbiciunea diminutivelor, „un peisăjel". Din clipa în care boala nu i-a mai îngăduit să se mişte, peisajele nu-i mai sunt accesibile. I-au rămas florile. Cu florile e mai simplu. I le pot culege alţii, aducându-i-le în cameră. Şi poate să aştepte clipa când boala îi îngăduie să mânuiască penelul.

Atunci îi exasperează pe cei din jurul său cu aranjamentul florilor în ulcică sau glastră, înainte de a se hotărî să înceapă tabloul. O floare în plus. O floare în minus. O floare mai la dreapta. O alta mai la stânga. O floare se înalţă prea sus. O floare nu e destul de aplecată peste buza ulcicăi. Şi pe urmă există prea multe anemone roşii. Sau prea multe albe. Şi nici nu sunt bine distribuite. Ele trebuie să fie astfel aranjate încât… Aranjamentul durează ceasuri în şir, cu reluări, cu reveniri, cu corectări, cu detalii care strică ansamblul, cu ansamblul care îneacă un detaliu dorit, cu încercări ale nepoţilor de a-l convinge că „ajunge!", cu rugăminţi, „încă puţin şi gata", până când buchetul arată cum îl aştepta el. Atunci, spre uşurarea celor care se văd, în sfârşit, scăpaţi de corvoadă, se apucă să picteze.

Să sufere. Trebuie să împungă pânza cu penelul, sfârtecat de dureri, transpirând din cauza încordării, uneori ameţind, nemaiputând să mişte

braţul, trebuind să se oprească şi să aştepte cu bărbia căzută în piept.

Uşa s-a deschis. O femeie care-l îndrăgeşte i-a trimis un buchet de anemone. Pe patul lui de suferinţă, Luchian tresare. E doborât de boală, se teme că totul s-a sfârşit, dar ochii, strălucind de febră, privesc intens florile primite în dar. Vrea să se ridice. Vrea să picteze. Când anemonele sunt aranjate în ulcică, începe să cânte cu glas stins Imnul bucuriei din Simfonia a IX-a de Beethoven.

Cine poate privi chipul lui Luchian din *Un zugrav* fără să se gândească la lunga şi penibila sa luptă cu boala?

2

Anemona este floarea lui Adonis. Legenda spune că Adonis s-a născut dintr-o crestătură făcută în coaja unui copac. Uimită de frumuseţea copilului, Afrodita l-a încredinţat Persefonei să-l crească, dar, mai târziu, aceasta a refuzat să i-l restituie. Drept care, cele două zeiţe au apelat la judecata lui Zeus, iar acesta a hotărât ca în fiecare an Adonis să stea o parte din timp în împărăţia umbrelor; în rest, pe pământ. După o altă versiune, anemonele s-ar fi născut din lacrimile vărsate de Afrodita pentru moartea lui Adonis, provocată de răzbunătorul Ares. Câte picături de sânge, atâtea lacrimi… Caracterul efemer al acestei flori solitare, cu petale catifelate, reiese şi din numele ei, care în greceşte înseamnă „vânt”; anemona s-ar ivi din respiraţia vântului şi dispare stinsă de vânt. În miezul anemonelor roşii, în potirul lor, seminţele negre par un grăunte de noapte, de spaimă, de fatalitate, o ameninţare cuibărită în fructul vieţii.

E exact ce se întâmplă în destinul lui Luchian.

La expoziţia din primăvara anului 1902, Caragiale a exclamat la un moment dat privind un tablou: „Băiatul ăsta nu ştiu ce are, că mă reţine.”

Caragiale nu avea o pricepere specială în materie de pictură, dar fraza lui exprimă limpede situaţia în care se găsea la acea dată Luchian, căci el era „băiatul ăsta”. Avea treizeci şi trei de ani, dar era destul de puţin cunoscut, încât un oarecare domn care-i cumpărase pe mai nimic câteva tablouri, fără să-i achite întreg costul lor, îşi putea îngădui să-i trimită în loc de bani o pereche de pantaloni uzaţi. Din acel an datează, am impresia, autoportretul în care pictorul s-a înfăţişat la o masă în curte, cu pălăria pe cap, văzut din profil, şi care, dincolo de valoarea estetică, are şi o valoare documentară. E singurul care ne evocă un alt Luchian. Nu bolnavul cu chipul emaciat de suferinţă, cu ochii arşi de febră, nu „zugravul”, cu mâna, ţinând penelul, dusă la piept, într-un gest blând, de umilinţă sau de rugăciune, ci un Luchian care până la treizeci şi trei de ani alergase cu docarul pe Şoseaua Kiseleff, călărise, gonise cu velocipedul, cunoscuse la Paris experienţa impresionistă, într-un cuvânt trăise normal. Făcuse greşeli, nepriceput în treburi practice şi credul, pierduse avutul pe care-l moştenise, declinând spre condiţia de boem, dar nimic în atitudinea acestui bărbat tânăr, înalt, cu alură de sportiv, nu anunţă ce va urma după prima confruntare violentă cu boala şi internarea în spitalul de boli nervoase Pantelimon unde Luchian descoperă că sănătatea lui e compromisă şi se trezeşte în faţa unui destin brutal. Când îşi revine din criză, merge greu, cu ajutorul unui baston. Picioarele îi amorţesc şi îi înţepenesc. E ameninţat de paralizie. E ameninţat, în plus, să-şi piardă vederea. E ameninţat să înnebunească.

În acelaşi an 1902, în Franţa, Renoir se plânge de înrăutăţirea reumatismului său articular care va sfârşi prin a-l ţintui într-un fotoliu de infirm. Dar Renoir are atunci şaizeci şi unu de ani şi o operă în urma sa, pe când Luchian are treizeci şi trei de ani şi abia şi-a început opera.

Tratamentul prescris de doctor, savantul Gh. Marinescu, sună categoric. Băi la Govora, odihnă şi *evitarea oricărui efort.* Deci, o lungă, răbdătoare şi goală convalescenţă sau riscul de a-şi agrava boala, de a grăbi deznodământul. Trebuie să aleagă.

Şi a ales să trăiască între teama că-şi va pierde viaţa şi teama că-şi va pierde harul. Deplasările în peisajele ce-l atrag şi lucrul propriu-zis îl silesc cu timpul la adevărate chinuri, dar fostul alergător cu velocipedul nu mai cere acum destinului decât să-l lase să picteze. Obsesia permanentă a lui Luchian era că boala îi va seca forţa de creaţie; o spaimă care l-a hărţuit cincisprezece ani. Săgetat de dureri cumplite, se întreba, disperat, dacă mâna îl va mai asculta. Fiecare tablou de maturitate era creat, probabil, cu teama ascunsă că putea fi ultimul. Şi chiar atunci când, spre sfârşit, trebuie să i se lege penelul de încheietura mâinii, când pictează din fotoliul său pe rotile, e recunoscător providenţei că încă poate lucra. De aceea şi cântă. Pentru a-şi da curaj.

Anemonele ar fi simbolul consolării, dar despre ce consolare putem vorbi aici? Pictând, Luchian se expune la suferinţe fizice care-l istovesc şi îi înrăutăţesc situaţia. În fond, cincisprezece ani el nu face decât să încalce, de câte ori poate, recomandarea de a evita orice efort. Instinctul lui de creator e mai puternic decât instinctul de conservare. Ameninţat să paralizeze, să-şi piardă vederea, să-şi piardă chiar minţile, „zugravul" acesta delicat, suav poet al florilor, ascunde sub subiectele sale modeste – un peisaj, un buchet de flori, un pâlc de sălcii – sub blândeţea tragică pe care i-a imprimat-o boala pe obraz, „neîmblânzita vehemenţă" pe care Focillon a observat-o la pictorul nostru.

VICTORIA ÎNVINŞILOR

Există vârsta de aur: este vârsta copilăriei, a ignoranţei; de îndată ce afli că vei muri, copilăria s-a terminat.

Eugène Ionesco

1

Tonitza povesteşte cu haz, evocându-şi începuturile, că „debutul" său, la frageda vârstă de patrusprezece ani, când o cucoană bătrână i-a cerut să-i facă un portret în „oloi", făgăduindu-i patru lei pentru această operă, plus libertatea de a ciupi la discreţie din agudele grădinii în timpul lucrului, s-a desfăşurat, prin forţa împrejurărilor, cu serioase „compromisuri" artistice. Căci brava clientă, văzându-şi chipul pe pânză, a fost nemulţumită şi l-a pus să corijeze tabloul după indicaţii imperative: nasul mai subţire, ochii mai mari, gura mai mică, gâtul mai gras, cerceii mai lucioşi, până ce adolescentul care bate la porţile artei s-a trezit că a pictat nu o bătrână sexagenară, ci o fetiţă de unsprezece ani. Cucoana însă a fost încântată şi l-a plătit cu patru piese de argint, noi şi strălucitoare. „Numai când am ajuns cu ele la bragagiul meu, continuă Tonitza, am aflat că erau false. Atunci mi-am dat seama că sunt riscuri mari în cariera de

pictor… Ceea ce am putut, cu prisosinţă, verifica şi mai târziu…”.

2

A înfruntat riscuri mari, într-adevăr. A oscilat o vreme între pictură şi literatură, iar profesorii de la Şcoala de Belle Arte din Iaşi i-au predat o pictură academică, rece, pe care a simţit-o străină de firea sa şi de aspiraţiile sale. Până la urmă şcoala i-a arătat doar drumurile care îi erau închise, învăţându-l că trebuie să-şi caute singur un drum şi că pentru asta trebuie să muncească din greu. A aflat astfel că talentul singur nu ajunge pentru a forma un artist; el trebuie şlefuit cu răbdare ca să sune frumos şi original şi, mai ales, trebuie ferit de fraude; fără sinceritate, fără deplină sinceritate, relaţiile artistului cu lumea şi chiar cu sine se degradează.

A înfruntat şi riscul descurajărilor. Tânăr încă, şi-a închipuit astfel povestea artistului. O privighetoare cade obosită. Omul o închide în colivie. În noaptea următoare, privighetoarea nu mai cântă. Supărat, omul o azvârle unei pisici care îşi înfige colţii în ţeasta privighetoarei. Cuprins apoi de remuşcări, omul alungă pisica şi împăiază stârvul… Şi, în timp ce se vedea, bineînţeles, şi pe sine în această poveste, Tonitza strica multe pânze lucrate, nemulţumit. Uneori, descurajările ajungeau la exasperare. După care declara că un artist care nu trece prin momente de descurajare nu e un adevărat artist. Şi, probabil, avea dreptate.

Citadin prin excelenţă, crescut în târgurile moldoveneşti, n-a riscat să devină un emul al lui Grigorescu. Era convins că „bătrânul de la Câmpina” a spus tot ce era de spus în domeniul idilei rustice. De altfel, viziunile idilice nu l-au atras niciodată. El visa cu totul altceva decât să se emoţioneze în faţa unui cer curat. Visa „marea victorie a omului asupra bestiei”. Nu-l atrăgeau

nici florile, pe care a învăţat de la Luchian să le iubească. Vocaţia sa era să picteze feţe omeneşti şi să refuze pe aceste feţe ura. Ura care, zicea el, n-a creat şi n-a vindecat niciodată. Dimpotrivă, a imbecilizat şi a dezagregat. Îl atrăgeau dramele celor învinşi înainte de a purta vreo luptă, rataţi înainte de a se lua la trântă cu viaţa, îl fascinau fiinţele istovite de o viaţă încă netrăită, resemnate înainte de a spera, triste înainte de a fi fericite, şi aici, în această fascinaţie, a înfruntat riscul cel mai mare, să devină şi el un învins, să piardă partida cu Mefisto pe care-l pictase îmbrăcat în redingotă neagră, cu un ac de aur înfipt în cravata roşie, jucând şah, şi să se consoleze, aşa cum a încercat, cu vorbele lui Baudelaire: „Frumosul nu există decât în mine”. Într-un autoportret, pare să se îndoiască şi de asta. Ochii îi sunt mari, luminoşi, dar cel care ne priveşte nu mai e acelaşi om care declara orgolios: „Singura mea preocupare a fost: să mă aflu pe mine însumi.” Are ceva de om dezarmat. Aminteşte aici de copiii din pânzele lui.

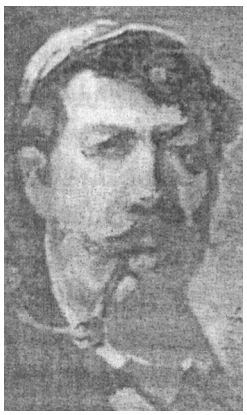
2

Există, aşadar, o logică în faptul că Tonitza a început prin a-l picta pe Mefisto la douăzeci şi şase de ani, când încă nu-şi trecuse nici examenul de absolvire la Şcoala de Belle Arte, şi a ajuns abia mai târziu să picteze copii. Începem totdeauna cu ceea ce e mai uşor: să ne luptăm cu marile probleme ale universului. Ne trebuie timp pentru a afla că privirea unui copil poate fi mai dramatică decât priveliştea unui cer înstelat. Şi dacă o greşeală poate fi săvârşită oricând, nostalgia inocenţei cere, probabil, de la noi să fim în plenitudinea tuturor forţelor. Ea este o cucerire de maturitate, când regretele se limpezesc şi devin străvezii. Numai un artist cu o asemenea experienţă putea picta, cu atâta înţelegere, acei

copii timizi, susceptibili, complicaţi, visători, pe care-i vedem în pânzele şi în desenele lui Tonitza.

Sunt ei, cumva, simple amintiri ale unui pictor care a crescut într-o familie numeroasă, cu trei fraţi şi două surori? Sau simple portrete? Plini de o viaţă netrăită, aceşti copii ne surprind prin neobişnuita lor maturitate. Ştiu ceea ce niciun copil n-a apucat să afle. Există, în aerul lor, un amestec de reverie şi sfâşiere care seamănă prea mult cu viaţa contradictorie a lui Tonitza, pentru a nu bănui că avem de-a face, de fapt, cu un autoportret clandestin.

NUCII DE PIATRĂ



S-ar zice că Petraşcu a fost obsedat toată viaţa de o ideea scumpă romanticilor: timpul apus vorbeşte neîntrebat.

1

Am impresia că am mai evocat undeva această amintire, dar n-aş putea-o evita acum. E vorba de nişte nuci enigmatici, stranii, pe care i-am întâlnit undeva în munţii Mehedinţilor. Exact unde anume, nu mai ţin minte. Nici în ce împrejurări. Mă rătăcisem? Voiam să ajung într-un loc anume? Mergeam fără o ţintă precisă? Nu mai ştiu. O veveriţă speriată a fugit din calea mea căţărându-se între crengile unui brad, apoi am zărit în josul unei poieni un câine cenuşiu care a întors botul spre mine, după care nu am mai întâlnit nicio vietate care să-mi atragă atenţia. Am continuat să merg prin păduri care suprimau punctele cardinale, într-o lumină filtrată, imprecisă şi din ce în ce mai slabă, semn că se apropia seara şi, într-adevăr, când am ieşit pe un tăpşan soarele aproape se lovea de spinarea de dromader uriaş a unei culmi aride, anunţând iminenta trecere în noapte. În afară de foşnetul stins şi intermitent al brazilor şi fagilor înfioraţi când şi când de vânt, nimic nu mai tulbura calmul acelei ore. Atunci, în acel amurg cu tăceri

limpezi şi adânci, am ajuns pe o coastă de munte unde am descoperit ceva greu de uitat.

Nu cunosc altitudinea la care mă găseam. Bănuiesc că ea nu trecea de o mie cinci sute de metri sau poate nu atingea nici atât. Dar, chiar şi la o asemenea altitudine, ce să caute nucii? Şi nu doi, trei, patru, nimeriţi acolo prin accident, ci o pădure aproape. O pădure de nuci, pe jumătate devastată, care acoperea o bună parte din coasta de munte scăldată de o lumină cu reflexe de aramă. Şi nu erau nuci obişnuiţi. Erau nuci de piatră! Mineralizaţi. Unii cu coroană, cu crengile rigide, dar intacte, alţii mutilaţi, cu o parte din crengi rupte şi, în sfârşit, alţii rămaşi în picioare goi, ca nişte obeliscuri. Uluit, cu sentimentul că visam, am trecut de la un nuc la altul, am privit crengile împrăştiate pe jos, trunchiurile decapitate, am pipăit lemnul împietrit şi cercurile de vârstă desenate clar în piatră. La unii, lemnul mai păstra o relativă elasticitate, era încă viu, sau parţial viu, dar cei mai mulţi dintre nuci încremeniseră, sculptaţi parcă, iar când bătea vântul crengile se loveau cu sunete seci. Ce se întâmplase? Cum apăruse acel fenomen fantastic într-un peisaj prin nimic ieşit din comun? Explicaţia pe care mi-am dat-o atunci e cea pe care mi-o dau şi azi. Respectiva coastă de munte era calcaroasă. Nucii, apăruţi prin ce capriciu al naturii acolo? Îşi înfipseseră printre stânci rădăcinile ca nişte odgoane groase cu care se ancoraseră ca să reziste şi să se hrănească şi, probabil, odată cu seva absorbiseră mereu şi cristale de calcar. Acestea s-au depus în fibrele lor, pietrificându-i treptat, ucigându-i lent, în picioare, transformându-i într-un fel de mumii botanice.

Pădurea aceea era străină de tristeţea ruinelor în care timpul putrezeşte. Nucii erau duri ca piatra, din care pricină ramurile mai slabe când erau presate mai tare de vânt cedau, dar ei făceau parte dintr-o lume în care nimic nu se descompune, în

care vegetalul trece în mineral păstrându-şi forma. Alcătuiau parcă sanctuarul unui univers dispărut, din care nu mai rămăsese decât taina. Tainã asemănătoare acelor tablouri de Petraşcu în care până şi florile, mobilele şi cărţile, şi chiar tăcerea, se mineralizează.

2

În autoportrete, Petraşcu arată aşa cum îl vede Tonitza: ca un vrăjitor; fie că are o şapcă împinsă spre ceafă şi pipa în gură, ca lupii de mare, fie că îşi ia un aer hirsut, cu o tichie pe creştet, parcă ieşit dintr-un laborator de alchimist.

O pată de culoare îi e uneori de ajuns acestui pictor cu vocaţie de orfevru pentru a ne dovedi că a avut ca nimeni altul la noi cultul materiilor preţioase. E drept că el cam uită să coboare în zonele mai adânci ale sufletului. Se cufundă de multe ori în plăcerea pură a cizelatorului stăpânit de încântări tactile. Şi e, în felul său, un conservator. Un zid rămâne la el un zid. O tavă de aramă rămâne o tavă de aramă. O floare rămâne o floare. Doar că totul se înnobilează şi se învecheşte. Descoperim, la Petraşcu, o nobleţe a lucrurilor umile, un fast al simplităţii, şi că învechirea obiectelor poate fi un mijloc de a le spori durata. Cărţile par incunabule. Florile au sclipiri minerale. Poate chiar au trecut în alt regn. Fructele au şi ele acelaşi aspect. Mobilele vechi devin şi mai vechi, casele par să nu mai fie locuite decât de umbre; când apare paragina, ea absoarbe lumina, ruinele ascund comori, iar lucruri fără importanţă devin parcă simboluri pe care arta continuă să le cizeleze şi să le îmbătrânească. Aşa cum face timpul cu Veneţia.

3

Veneţia a crezut atât de mult în glorie, încât i-a fost imposibil să nu-şi transforme şi decadenţa într-o formă de glorie. Melancolia ei e augustă, iar pecinginea de pe ziduri pare o pecete nobiliară. Dincolo de privirile indiscrete, singurătatea arată ca oriunde, însă la scenă deschisă, în Piaţa San Marco sau pe podul Rialto, ea umblă în haine de lux. Palate cu ferestre oarbe, cu uşi pe care atârnă bare de fier ruginit, au o ţinută impunătoare şi, în ciuda faptului că istoria a expirat, pe faţade continuă mirajele care i-au îmbătat pe colorişti, veniţi aici în pelerinaj ca arhitecţii pe Acropole. Unică şi din acest punct de vedere, Veneţia îşi permite să fie vanitoasă şi în declin, fără să pară că joacă un rol ce nu i se mai cuvine. Viitorul nu mai e aici decât o prelungire fastuoasă şi decrepită a amintirii, o agonie care visează colorat.

Nu e de mirare că Petraşcu a fost, se pare, de şapte ori în acest oraş. A pictat, în Veneţia, aproximativ două sute de pânze.

Îndeosebi faţade ale palatelor. Mai rar poduri. Şi mai rar clasicele canale pe care lunecă sau staţionează gondole. Nu putea exclude, bineînţeles, apa – cum să suprimi apa la Veneţia? – dar ea nu e decât o trecere spre faţadele patinate sau devastate de timp. În mod evident, nu-l atrag ceţurile luminoase care i-au captivat pe alţi pictori, nici serbările regizate, nici jocul umbrelor. Nu e interesat de pitoresc şi, fapt rar aici, nu e nici elegiac. Dimpotrivă, s-ar zice că a fost fericit să găsească în cetatea dogilor scenografia ideală pentru preferinţele sale: vechimea rece şi îmbibată de culoare, tăcerile minerale, ruina princiară. Petraşcu bătrân, cu părul mai scurt şi mustaţa albă, strângând pleoapele ca să vadă mai bine, dar cu un zâmbet vag pe faţa ridată, caută la Veneţia ceea ce a căutat totdeauna. Şi e bucuros că palatele sunt vechi, nu mai trebuie învechite.

FAŢA CALMĂ A ZBUCIUMULUI

Singur cu mine însumi mă desenez într-o oglindă ca o natură moartă.

Pallady
(Dintr-o scrisoare către Matisse)

19 iunie. Un bărbat de şaptezeci de ani se amuză oare pe stradă, jucându-se cu praştia? Nu. S-a folosit de sfoara cu piatră numai pentru a îndoi o creangă de oţetar, ca s-o poată prinde cu mâna. O rupe şi o ia cu sine. Acasă, punând creanga într-un vas cu apă, descoperă o larvă care, cum e atinsă, tresare. 21 iunie. Larva e tot acolo. Din când în când se zbate. 23 iunie. Trezindu-se, pictorul zăreşte zburând prin odaie un fluture. Deschide fereastra pentru a-i reda libertatea, dar după un timp fluturele se întoarce. 25 iunie. Fluturele zboară, iese şi revine mereu. Pictorul îl urmăreşte intrigat. Observă atunci că larva de pe creanga de oţetar e goală şi că Fluturele stă pe ea. Aşadar, el tresărea când era atinsă larva! Îşi simte ochii plini de lacrimi înţelegând că fluturele se întoarce de fapt la locul unde s-a născut. 27 iunie. Nemaivăzând fluturele executându-şi arabescurile, se uită la creanga de oţetar; e acolo, agăţat, mort, dună ce şi-a depus ouăle. „Îşi îndeplinise misiunea, menirea”, sună concluzia din jurnal…

Intimii, apropiaţii lui Pallady l-au cunoscut, poate, şi pe acest Pallady sentimental, violent afectiv. Nouă, celorlalţi, autoportretele sale ne arată numai lucidul; un lucid cu ochii tăioşi, inteligenţi şi sarcastici, care atrag cei dintâi atenţia pe faţa uşor suptă şi autoritară, un lucid suprasaturat de lecturi probabil, arborând o eleganţă distantă, glacială, de natură să-i intimideze pe inoportuni. În niciun autoportret nu apar vestitul său baston cu măciulie de fildeş pe care-l învârtea între degete sau celebra sa umbrelă cu cap de pasăre, în schimb în toate se vede cine este. Cel care a refuzat de trei ori, cu o frază rămasă celebră, să fie propus pentru legiunea de onoare: *Je n'admets pas que l'on se permette de me décorer.* Cel care a declarat: „Nu cunosc decât un singur Dumnezeu: conştiinţa mea." E rezervat când e vorba să-şi divulge sentimentele, dar are impulsuri de pamfletar. Dacă se simte lezat sau deranjat de ceva nu şovăie să dea o replică usturătoare pentru a pune lucrurile la punct. Cândva, elev la Şcoala de poduri şi şosele din Bucureşti, fiind acuzat că minte nerecunoscând că a copiat la o teză, i-a răspuns directorului în faţa întregii clase: „Ba, dumneata minţi!" Şi i-a arătat foaia de hârtie pe care scrisese: „Nu înţeleg nimic. Theodor Pallady." Incident care l-a obligat, de altfel, pe tânărul elev, dornic să ajungă inginer, să părăsească şcoala. Bărbia voluntară, energică, aerul decis trădează un spirit ambiţios şi metodic. În tinereţe, la Paris, s-a dus un an întreg, în fiecare zi, ca să vadă *Gioconda.* În fiecare zi, şi numai ca să vadă *Gioconda.* Se îndrepta direct spre capodopera lui Leonardo, îşi lua, cum zicea, „porţia zilnică" şi pleca.

Şi totuşi, e ceva prea sever în chipul pe care ni-l arată Pallady în autoportretele sale ca să nu bănuim că această severitate e suspectă. Infernul e populat numai cu oameni inteligenţi, iar asceţii au totdeauna ceva de ascuns. Cu atât mai mult cei

care umblă prin lume, care participă la dejunuri, care sunt membri ai unui club. Uneori îşi încruntă sprâncenele. Ochii sunt atunci şi mai tăioşi. Dar ştim de la Proust, şi nu numai de la el, că inteligenţa apelează adesea la pretexte pentru a eluda ceea ce dictează instinctele. O mască distantă e, nu o dată, un avertisment că omul care se ascunde în spatele ei îşi face singur răul de care are nevoie, nu vrea să fie ajutat, încât Pallady, cu figura sa de ascet, ne face să ne întrebăm dacă nu se numără cumva printre lucizii care au dus individul la limita lucidităţii şi dramei.

Jurnalul său o confirmă.

Uneori, nu ştie cum să facă să treacă mai repede ceasurile care-l despart de somn. Să citească? Dar ce, căci a citit mult. Să recitească, eventual, Pascal? Renunţă. „Prea tot vorbeşte despre lucruri pe care nu le cunoaşte mai bine decât noi şi care nu există.” Să picteze, poate? Nu izbuteşte să picteze însă niciodată tară să aibă ceva de exprimat. Desenează ceva. „Ca să omor timpul până să mă omoare el… şi să ia pielea de pe mine.” E dezgustat de vulgaritate, de meschinărie, asta îl face uneori să nu mai vrea să iasă pe stradă, mai ales că nu poate privi fără să observe. Un gest, o vorbă, un amănunt îl irită, îl fac să fie muşcător, să aibă resentimente şi să exclame când se întoarce: „În sfârşit, singur!” Pe de altă parte, viaţa i se pare o comedie la care nu prea a luat parte, din păcate. Se plânge că e înconjurat de prea multă viaţă defunctă. Regretă ce n-a trăit. Nu suportă iarna. („Prima zăpadă… s-o ia dracu.”) Fără frunze, acoperit de ninsoare, Cişmigiul i se pare un cimitir… Singurătatea îl bântuie nu numai când se roteşte prin cameră ca un cal de moară. De obicei e la un dejun, la club sau măcar cu un model în faţă, dar nevoia lui de analiză continuă şi spiritul său de observaţie necruţător îi joacă feste. I se pare că a poetizat dragostea. Că prietenia este o iluzie. Şi că, numai dezbărată de toate prejudecăţile, gândirea îi

va îngădui să vadă clar, să trăiască, să existe. Uneori îşi doreşte să fie indiferent, să privească fără să vadă, să asculte fără să audă, să doarmă fără să viseze, să trăiască fără să gândească. În clipa următoare, constată: „Nimic din ce am visat în absolut nu se înfăptuieşte aşa cum am dorit sau visat.” Îl obsedează că întinde braţele către o Ţintă supremă, care se trage îndărăt. Şi nici măcar nu poate să-şi facă iluzii, să „quijotizeze”. E prea lucid pentru asta. Exasperat, se întreabă dacă fericirea înseamnă să vezi, să simţi, să înţelegi. Dar ce să înţelegi? Constată că a vedea, a simţi, a înţelege reprezintă mai curând un prilej de suferinţă şi iată-l înclinat să creadă că nenorocirea oamenilor a început din clipa când şi-au descoperit inteligenţa. Îi reproşează vieţii că nu e eternă. Îi reproşează morţii că e un nonsens. Îi reproşează lumii că amestecă frumosul şi urâtul. Îşi reproşează lui că vede toate astea. Pe stradă nu poate rezista ispitei de a aduna frunze căzute. Trecătorii îl privesc miraţi. Ei şi? Vrea să nu ceară nimic de la nimeni, să nu accepte nimic, ca să-şi păstreze libertatea. Nu vrea să-şi angajeze libertatea primind. Preferă să dea. E prea orgolios? Refuză catedra de profesor la Şcoala de Belle Arte din Iaşi motivând că nu-i poate învăţa pe alţii ceea ce nu ştie nici el. Apelativul „maestre” i se pare o batjocură şi o diminuare. Are numeroşi admiratori, dar se fereşte să aibă discipoli. Vrea să reia, să străbată singur drumul spre Ţinta care se trage îndărăt. Întocmai ca în tinereţe când se ducea zilnic să vadă *Gioconda.* În fond, consideră arta însăşi o suferinţă, o întrebare pe care ţi-o pui tot mereu ţie însuţi. Încât nu din extravaganţă nu vrea să fie încadrat în niciun curent artistic. Nu vrea nici măcar să fie socotit modern. Se pretinde „din toate vremurile”. E atât de singur acest lucid sarcastic, acest ascet care frecventează cluburile, încât nu poate concepe pictura decât ca pe un jurnal al existenţei lui. (Nu era normal să fie el

pictorul român cu cele mai multe autoportrete?) Pictura îi oferă prilejul unei confesiuni sincere şi necruţătoare. Să ierte? Să se ierte? Iertarea nu şterge nimic. Singura soluţie e să fie fără menajamente. Şi cu sine. Şi cu alţii. Şi să-şi continue „nebunia" de a urmări perfecţiunea, absolutul. Dar, încă o dată, fluturele se întoarce la ramura de oţetar. „Mereu îmi spun că totul depinde de o clipă (de un minut)… de faptul că ai mers la dreapta sau la stânga." Şi ascetul îşi aminteşte o vorbă a cuiva, vorbă pe care ar fi vrut s-o fi spus el însuşi: „Ah, cât este viaţa de cotidiană." Din nou regretă ce n-a trăit în „strictul cotidian".

Deşi, dintre pictorii noştri, e cel mai apropiat de asceza spirituală, Pallady ne demonstrează, de fapt, că niciun artist autentic nu poate semăna călugărilor trapişti (în ordinul cărora, se pare, bunicul lui Pallady îl îndemnase să intre) care adoptă consensul tăcerii, întrerupt zilnic doar de acest salut: „Frate, aminteşte-ţi că toţi suntem muritori." El e predestinat să fie „guraliv", vorbind mereu despre viaţă, chiar dacă această viaţă are defectul de a fi trecătoare, despre lume, chiar dacă această lume amestecă frumosul şi urâtul, despre „ceilalţi", chiar când aceştia nu-l aud. În urma lui e totdeauna o ramură de oţetar, oricât de înalt ar zbura gândul, desenându-şi arabescurile.

Mă uit la figura severă a lui Pallady, la ochii lui tăioşi, cu sentimentul că nepăsarea distantă nu e decât un truc, iar singurătatea un post de observaţie.

PICTURA CARE MUŞCĂ

Oamenii încep aproape totdeauna prin a nu înţelege.

Picasso

1

Cel mai glorios pictor al secolului XX nu putea să aibă decât un nume imposibil de reţinut: Pablo Diego José Francisco de Paula, Juan Nepomuceno Crispin Crispiniano de la Santissima Trinidad Ruiz Blasco. Un nume luxuriant, ca o cometă ce târăşte după sine umbrele strămoşilor ei. Într-un fel e păcat că dorinţa noastră de simplificare, care nu mai gustă asemenea ceremonialuri onomastice, l-a silit pe Picasso să renunţe la numele său întreg şi să semneze folosind numele mamei sale. Ne-ar fi dat de la semnătură o imagine exactă şi a participării Spaniei la aventura sa individuală, şi a nedumeririlor sau jubilaţiilor pe care opera sa le-a stârnit de-a lungul a trei sferturi de secol.

Dar, firește, cu un astfel de nume e imposibil să devii un mit. Or, Picasso nu mai e demult doar un pictor. E o legendă. De unde şi paradoxul că principalul obstacol spre pictura lui şi spre el însuşi e celebritatea lui.

Căci un mit nu mai e, azi, ca în vechime, un mod de a înţelege lumea. Cel mai adesea, se pare,

e, dimpotrivă, un mod de a o ignora. Când nu înţelege prea bine un lucru sau n-are timp şi răbdare să-l înţeleagă, secolul nostru e tentat să-l împingă în mit, pentru a scăpa astfel de nedumeriri şi de obligaţii. Împins în mit, un artist incomod încetează de a mai fi incomod şi nu mai trebuie neapărat înţeles. E admirat fără condiţii.

Pe la începutul secolului, şoferii irascibili din Paris se foloseau de numele lui Picasso ca de o injurie. Îndrăznelile spaniolului au provocat o vreme ilaritate şi chiar furie. Până şi prietenii l-au socotit nebun când le-a arătat *Les Demoiselles d'Avignon.* Apollinaire însuşi a rămas, se pare, deconcertat, iar Braque ar fi exclamat văzând cele cinci domnişoare hidoase: „Pictura ta e ca şi cum ai vrea să ne faci să mâncăm cârlţi sau să bem petrol." Să ne mai mirăm că scandalul stârnit de pictorii cubişti a ajuns la interpelări în parlament şi la ameninţarea formală de a li se interzice accesul în muzee? Şi, după aceea, gloria! Cea mai mare glorie la care putea aspira un artist.

Intimidaţi de această glorie, destui pronunţă acum numele lui Picasso cu admiraţie fără să-i cunoască şi opera. Celebritatea impune, e axiomatică şi nimeni nu vrea să se arate neavizat în problemele artei moderne. Lecţiile usturătoare primite în ultimul veac de cei care şi-au bătut joc în gura mare de impresionişti, pentru ca mai târziu să-i salute la Luvru, şi-au făcut efectul cu vârf şi îndesat. E mai prudent să nu te expui, să nu ai obiecţii, reţineri, cu atât mai mult cu cât mitul te scuteşte de neplăceri şi de efort.

Şi de ce nu? Ameţit de torentul de cunoştinţe cu care e bombardat din toate părţile, înclinat să confunde cultura cu volumul cunoştinţelor, omul modern nu mai are, adesea, nici destulă vreme, nici destulă răbdare să înţeleagă, mulţumit să se ţină cât de cât la curent cu lucrurile noi pe care le află din cărţi, din reviste, de la radio şi televiziune. Apar enciclopedii peste enciclopedii şi cred că

visul multora ar fi o Enciclopedie completă în care să fie rezumate toate cunoştinţele. Omul modern îşi găseşte din ce în ce mai rar timp pentru cărţile fundamentale, preferă ca ele să-i fie povestite pe scurt. Cine mai citeşte *Odiseea?* E preferabil un film de televiziune care să ne arate peripeţiile lui Ulise. Încât mă întreb câteodată dacă nu cumva diferenţa dintre şoferii parizieni de la începutul secolului XX şi pietonii care se mulţumesc azi cu legenda se reduce la faptul că primii îşi exprimau într-un mod nepoliticos, dar mai cinstit neînţelegerea.

2

Picasso a pictat pe ţărmul Mediteranei, unde s-a retras după război, *Ulise şi sirenele* şi mă hazardez să văd în acest motiv un simbol pentru toată creaţia lui. N-a existat nicio ispită în odiseea artistică a secolului de care el să fi rămas străin, iar Malraux observa că metamorfoza l-a obsedat mai mult decât moartea.

Un autoportret din 1901 ni-l arată proaspăt venit la Paris. Pe un fond albastru, acel albastru pe care Apollinaire îl asemăna cu „adâncul umed al abisului", se profilează silueta unui bărbat descins parcă din romanele lui Dostoievski, nu din Spania. Are un pardesiu aproape negru şi rece, închis la gât, care pune în evidenţă obrazul palid, neatins de soare, şi ochii, neliniştitori, având acea fixitate care se repetă în toate autoportretele lui. Pe atunci spaniolul din Malaga, instalat la Paris, trăia într-un atelier îngheţat şi nu-şi putea îngădui luxul de a avea o lampă aprinsă. Lucra, noaptea, cu penelul într-o mână şi cu lumânarea în cealaltă, pictând cerşetori şi copii clorotici. Unul dintre puţinii care l-au înţeles în acea vreme îl asemăna cu un tânăr zeu, „care ar vrea să refacă lumea, dar e un zeu sumbru, fără surâs". După câţiva ani a apărut şi surâsul. În „perioada roz", cu dulceaţa ei evazivă şi

farmecul ei ambiguu. Un autoportret din 1906, în care vedem un tânăr cu bustul gol, robust şi trist, anunţă însă o înăsprire a sensibilităţii. Un altul, ulterior, are faţa redată numai din linii drepte. Singurele linii curbe sunt ale ochilor. Cubismul nu e departe.

Dar care e adevăratul Picasso? Perioada albastră, perioada roz, perioada neagră, perioada iberică, perioada cubistă, perioada neoclasică, perioada suprarealistă, mereu o nouă experienţă, mereu o nouă cotitură, mereu o altă stare de spirit, mereu o altă concepţie despre artă, „fiică a tristeţii şi a durerii”; apoi „secretul este de a nu picta decât ce iubeşti”; apoi „nu, pictura nu este făcută pentru a decora apartamentele, ea este un instrument de război ofensiv şi defensiv contra inamicului”; apoi, „la doisprezece ani, eu desenam ca Rafael şi mi-a trebuit toată viaţa pentru a învăţa să pictez ca un copil”. Se joacă cu vorbele oare? (cum să consacri o viaţă – şi ce viaţă! – pentru a ajunge să pictezi ca un copil?) Sau vrea mai mult decât e posibil? Nu mai ştii ce să crezi, eşti uluit, derutat, în timp ce Picasso, cu masca lui de „şopârlă bântuită de duhuri” se justifică cu un zâmbet: „Pictura este mai puternică decât mine”. După care continuă. Cucereşte, renunţă, pleacă, îşi caută un ogor nou, îl cultivă şi când te aştepţi să-l vezi, în sfârşit, stabilit undeva, îşi scoate cortul din ţăruşi şi porneşte mai departe. Nimic nu-l opreşte. Are un hedonism al aventurii fără precedent. Pictează, gravează, sculptează, fericit şi nefericit, jovial şi mânios, juvenil şi acuzând vârsta, impunându-şi angoasele, temerile, capriciile, pasiunile, cu aceeaşi dezinvoltură. Într-adevăr, care e adevăratul Picasso? Cel care, împreună cu Braque, face cubismul să triumfe pentru a-l părăsi? Cel care dă lovitura de graţie perspectivei pentru a o reînvia ulterior? Care combate ceea ce el însuşi a impus? Care exclamă „trebuie ucisă arta modernă”, angajându-se în toate tentativele artei moderne? Îşi

asumă toate tehnicile, toate stilurile şi toate riscurile. Părăseşte ceea ce a descoperit şi lasă impresia că ascunde în această eternă infidelitate singura sa fidelitate adevărată.

Dintr-un labirint nu putea lipsi, bineînţeles, Minotaurul. Există chiar o adevărată *Minotauromachie.* Monstrul a fost scos din bârlogul lui, din labirint, şi pus să umble printre oameni. E tenebros şi exterminator, cum altfel? Atacă cu un braţ enorm lampa ce arde în mâna unei fete lângă o mare. Sau e înarmat cu un pumnal. În altă gravură, se prăbuşeşte, îngenunchează într-o arenă şi moare pe nisip, ca într-un sfârşit de coridă. Brusc, te încearcă o vagă nedumerire. Acesta e oare Minotaurul? Minotaurul e una din acele „fiare pe care le cunoaştem fără să le vedem", suna un vers al lui Eluard. Dar poate şi inversul e adevărat, că e una din acele fiare pe care nu trebuie să le vedem pentru a le cunoaşte.

3

M-a nedumerit foarte tare întrebarea pusă undeva de Kafka: „Departe de ce?" Cum adică departe de ce? Nu ne putem raporta oare la niciun punct fix? Între noi şi toate lucrurile care ne înconjoară se află aceeaşi distanţă? Suntem la fel de aproape şi la fel de departe de totul? Cam la fel m-au nedumerit metamorfozele lui Picasso. Şi mi-a trebuit mult timp până am înţeles că, aruncându-i în faţă aceste vorbe, „tu n-ai ştiut niciodată ce înseamnă a iubi", Dora Maar l-a jignit inutil pe Picasso. Perioada albastră e un popas. Perioada roz, alt popas. În schimb, pictura e chiar drumul. Un drum care trece prin toate. De la acrobaţi suferinzi şi arlechini trişti, la copaci cu frunzişul ca un arici de mare în faţa cărora, în loc să mai spunem „acesta e un copac", ne întrebăm „în ce lume trăim?" Pentru că Pablo Diego José Francisco de Paula, Juan Nepomuceno Crispin

Crispiniano de la Santissima Trinidad Ruiz Blasco a dorit de la început să facă „o pictură care muşcă”, adică o pictură care-l obligă şi pe privitor să gândească.

Într-o zi, a mărturisit că visa adesea la o „ştiinţă a omului” şi că prin opera lui vroia să lase „o documentaţie cât mai completă pentru această ştiinţă”. De aceea îmi datez lucrările, preciza el. Ceea ce ne îngăduie să privim şi din altă perspectivă metamorfozele sale. Fiecare tablou al său e, poate, un detaliu dintr-un mare ansamblu, singurul capabil să ne dea măsura adevărului. Fiecare infidelitate urmăreşte o fidelitate globală. În acest caz, a privi o singură etapă din evoluţia sa e cum ai privi un singur por din palmă. Un tablou al lui Picasso nu mai e doar „un tablou”, ci e o parte dintr-o operă mai vastă, de peste 10000 de lucrări se pare, eclectică doar în sensul în care omul este şi râs şi plâns. În această perspectivă, declaraţia „eu nu evoluez, eu sunt” nu mai apare ciudată, întrucât nici omul nu evoluează de la râs la plâns ori invers; omul este om când râde, la fel cum este om când plânge. Nu putem să reproşăm celui care râde că l-a trădat pe cel care plânge şi nu putem să-i reproşăm lui Picasso că a vrut să lărgească mereu „documentaţia” sa.

De altfel, secolul XX ar fi fost mai tern, mai lipsit de imaginaţie fără îndrăznelile şi metamorfozele acestui artist unic în multe privinţe, care şi-a permis luxul de a deveni o legendă în timpul vieţii fără să devină captivul ei. Rembrandt şi Van Gogh mă emoţionează mai mult decât Picasso, dar admir virtuozitatea inegalabilă cu care Ulise şi-a condus corabia pe valurile agitate ale unui secol ce n-a dus lipsă nici de sirene, nici de catastrofe.

AUTO(MOBIL) PORTRETUL

Magritte prefera să fie socotit nu „artist”, ci „un om care gândeşte”.

1

Câteva zile a plouat. O ploaie rece, meschină, care îmbâcsea aerul şi suprima orizontul. Cerul nu mai exista decât noaptea, când apăreau stelele. Dimineaţa se acoperea din nou şi soarele putrezea lent, de prea multă umezeală. Acum norii s-au risipit, iar aerul e limpede, ca într-un tablou de Magritte în care o stâncă pluteşte la câţiva metri deasupra pământului ca un puf de păpădie.

Plictisit de ploaia care nu mai înceta, mi-am adus aminte de un alt tablou al lui Magritte, intitulat ironic *Vacanţele lui Hegel.* Înfăţişează un pahar plin cu apă pus pe o umbrelă. Când l-am văzut prima oară, mi-am închipuit că, undeva în spatele umbrelei, un domn cu melon îmi făcea cu ochiul, amuzat: „Ce ziceţi de ideea mea?”

În pânzele suprarealistului belgian, surprizele şi anecdotele de acest gen abundă, iar ele sunt tot atâtea capcane pentru cine uită că Magritte nu voia să picteze decât misterul, cum se şi lăuda de altfel prin atelierele din Bruxelles, străduindu-se în acelaşi timp să fie „cât mai treaz cu putinţă”. Desenul e corect, uneori de un realism meticulos,

culoarea e francă, dar între lucruri se stabilesc raporturi neaşteptate. O scrisoare închisă rămâne totuşi perfect vizibilă. Stâncile plutesc în aer, în vreme ce, în faţa lor, un măr are, dimpotrivă, densitatea şi aparenţa granitului. Sirena nu mai arată ca în reprezentările arhicunoscute din mitologie; trup de femeie şi coadă de peşte. Ea are cap de peşte şi picioare de femeie. În *Magie neagră,* o femeie cu bustul de piatră, înălţat printre nori, cu partea de jos a trupului vie, ţine în mâna stângă un trandafir vulnerabil. De fiecare dată aluneci pe o primă impresie, de normalitate, ca pe o coajă de banană pentru a descoperi în clipa următoare, uşor buimăcit, uşor amuzat, că pictorul te-a tras pe sfoară, că scrupulozitatea desenului său şi a culorilor sale n-a fost decât o stratagemă abilă, aplicată cu virtuozitate, pentru a te deruta. Într-un tablou, cerul se transformă în zid. În altul, Magritte n-a deschis o poartă, de teamă că nu va găsi nimic în spatele ei; a preferat să sape în poartă o deschidere. Ca să nu mai vorbesc de *Mémoire* Z, unde Afrodita antică are pe obraz o pată de sânge. Pentru a ne sugera că omul e un zeu rănit? Sau că aşa arată zeii coborâţi în istorie? Magritte nu răspunde la asemenea întrebări. Ne lasă să ieşim singuri din încurcătură. Dacă jocul ni se pare prea serios, putem oricând să-l considerăm o extravaganţă.

2

Când apar şi bărbaţi în tablouri, ei au propria sa siluetă. Talie mijlocie, haine totdeauna închise, melon şi, în mod frecvent, umbrela agăţată de braţ. La adăpostul anonimatului, subiectivitatea suprarealistului zburdă. Vicleană, calculând bine efectele şi inepuizabilă. Uneori, intrigă în loc să emoţioneze şi transformă tabloul în şaradă. Observând asta, începi să te joci, încerci să găseşti cât mai repede „cheia”, să nu te mai laşi păcălit.

Ce e, aşadar, cu autoportretul acesta intitulat *Vrăjitorul?* Un bărbat stă la masă, mănâncă. Are în faţă o farfurie, cu o friptură pe ea, un pahar cu vin şi o pâine. Totul scrupulos redat. Chiar prea scrupulos pentru un pictor modern. Bărbatul arată aproape ca într-o fotografie… Nu, iar n-ai fost atent. N-ai observat că „vrăjitorul" are patru mâini? Două taie friptura, una duce o bucată de pâine la gură şi alta toarnă vin în pahar. Costumul închis te-a indus în eroare… Da, aşa este. Şi pentru a te răzbuna, murmuri nemulţumit: „Vrăjitorul e mai degrabă un iluzionist". Cu satisfacţie constaţi că Magritte îşi numea *Vrăjitorul* un *„*auto(mobil) portret". Un joc, deci. Pictură-rebus. Sau parodie. I-am putea întoarce vorbele: „Nu-i cazul să ne minunăm de aşa ceva, ci să ne minunăm că ne minunăm".

Iau la rând, din nou, mâinile. Deci, una ţine cuţitul. A doua furculiţa. A treia toarnă vinul. A patra e dusă la gură. După ce termin inventarul mâinilor mă opresc. Şi acum? Trebuie să nu-l pierd din ochi pe iluzionist. Altminteri, ar putea profita de o clipă de neatenţie ca să schimbe rolul mâinilor. Şi astfel observ că bărbatul (Magritte adică) stă cam ţeapăn la masă. De ce? Ei, cum de ce, îmi răspund singur. Simplu. Fiindcă e grăbit. Cu patru mâini poate să mănânce mai repede. Vrea să-şi încheie mai iute prânzul, după aceea se va ridica, va pleca, se va sui în maşină, va demara ca un bolid, *time is money,* secolul se grăbeşte, şi, în vreme ce cu două mâini va ţine volanul… ei da, ce va face cu celelalte două mâini? Mă opresc încurcat şi revin la bărbatul din faţa mea. Pe măsură ce mă uit la el, ajung la concluzia că, neputând să dau niciun sens precis acestui „auto(mobil) portret", am libertatea să-i dau orice sens. Şi nu-i exclus ca năstruşnicul Magritte să fi urmărit tocmai să ne ofere o asemenea libertate, ca să ne pună puţin pe gânduri.

Această ipoteză mă face să mă tem că mâinile, cele patru, ar putea, la un moment dat, să acţioneze singure, fără controlul stăpânului lor, sau chiar să-şi transforme stăpânul în instrument, să-i impună ce să facă. El nu va mai avea decât jumătate de timp să se reculeagă sprijinindu-şi fruntea obosită cu mâna (care dintre ele?). Şi cum să mai devină cineva Kant, cu patru mâini? Cum s-ar ruga un asemenea om? Cum ar cânta la vioară? Brusc, mă întreb dacă nu cumva, sculându-se de la masă, bărbatul se va duce la o clinică, rugând să i se amputeze două mâini.

LABIRINTUL FĂRĂ CENTRU

Pentru Pitagora, sufletul avea formă pătrată. La vechii chinezi, pătratul neînchis era simbolul infinitului. Mondrian şi-a petrecut douăzeci de ani din viaţă desenând pătrate.

1

Îmi amintesc de o expoziţie „Mondrian" deschisă la Hamburg într-o sală în formă de „L", unde spaţiul strâmt te silea să asculţi fără voie comentariile vecinilor, chiar când erau făcute în şoaptă. Ceea ce m-a izbit atunci a fost nu atât dificultatea artei modeme de a se face înţeleasă, cât faptul că adversarii ei de azi se folosesc cam de aceleaşi argumente ca adversarii impresionişti1or acum un veac: „Ce înseamnă asta? Ce reprezintă?" „Aşa ceva pot să mâzgălesc şi eu. Nu trebuie să fii pictor." În faţa *compoziţiilor* lui Mondrian, un vizitator mai expansiv ţinea să ne asigure pe cei care-l auzeam că „până şi un elev netalentat la desen ar putea, cu ajutorul unui echer, să facă aceste pătrate, aceste încrucişări de linii orizontale şi verticale, nu credeţi?"

Apoi, după câţiva paşi, s-a oprit în faţa unui autoportret perfect figurativ al lui Mondrian, care întorcea din tablou capul, intrigat parcă el însuşi de pătratele din arta sa abstractă. Probabil că

necunoscutul, în sfârşit mulţumit, ar fi crezut că-mi bat joc de el dacă i-aş fi spus că Mondrian pictase acel autoportret la rugămintea unui prieten şi că mai târziu ar fi vrut să-l distrugă trăgând în el cu pistolul.

2

El Greco a fost învinuit că nu se pricepea să picteze mâini; Michelangelo, că era tot sculptor şi în pictură; Rembrandt, că arunca o mare parte din tablou în noapte; Caravaggio, că era insolent, arătând sfinţi cu picioarele umflate de varice. Nimeni nu mergea, însă, altădată, până la a afirma că oricine ar fi putut face, la nevoie, ceea ce făceau ei. S-a produs, deci, o radicalizare a refuzului odată cu apariţia artei modeme, iar fenomenul are, desigur, cauze complexe, ţinând, între altele, şi de un deficit de educaţie estetică. Un privitor care ştie că „noutatea" nu e un capriciu al pictorilor, ci o consecinţă a evoluţiei artei şi a ideilor despre artă, că pictura abstractă n-a sfărâmat obiectul din pura plăcere de a distruge, ci din dorinţa de a privi dincolo de el, va încerca să-şi dea seama în ce măsură artistul a reuşit să-şi realizeze intenţiile sau n-a făcut decât să-şi complice inutil limbajul. Cineva care a citit cum trebuie declaraţia, cam ostentativă, dar de bună credinţă, cu care începea manifestul neoplasticismului din 1920, „Cuvântul e mort. Cuvântul e neputincios", şi înţelege că ea putea suna şi altfel, „Obiectul e mort. Obiectul e neputincios", are multe şanse să nu mai vadă în încrucişările de linii verticale şi orizontale, în pătratele „neoplastice" pictate în ultima parte a vieţii de Mondrian, un joc de elev corijent la desen.

Mondrian vorbeşte continuu despre „denaturalizarea artei", convins că pictura trebuie să se purifice de orice amintire a obiectelor. E un sacerdot al purităţii (a avut, de altfel, vocaţie de

predicator), fascinat de culoarea pură, de raporturile pure, de echilibrul pur spre care tind pătratele sale. Cu puţină voinţă, spune el, nu va fi imposibil să creăm un Eden; acolo omul va fi o parte din Tot, pierzându-şi „vanitatea micii şi meschinei sale individualităţi".

Utopia fiind la fel de veche ca omenirea, nu văd de ce ar trebui reproşată numai celor care au căutat-o în pătrate colorate. Altceva mă face să dau înapoi în faţa manifestelor neoplasticismului, şi anume tonul lor iacobin. Dogmele vechi sunt repudiate pentru a fi aşezate în locul lor alte dogme, ale purităţii visate, care nu admit nicio dilemă, nicio ezitare. Linia oblică e condamnată şi socotită frivolă. Când Doesburg, cu care pornise la drum, îşi îngăduie să introducă într-unul din tablourile sale o diagonală, Mondrian rupe cu mişcarea *De Stijl* şi rămâne să viseze singur într-un Eden în care nu există decât linii drepte şi culori pure. Ani la rând, de la o compoziţie la alta, pânzele sale reiau aceleaşi patrulatere cu o consecvenţă care ne explică, poate, de ce a vrut să-şi distrugă autoportretul figurativ cu pistolul.

FORMA ZERO A PICTURII

Ritmul – se explica Malevici – nu se găseşte doar în sunete, ci şi în tăcere.

1

Malevici a expus mai întâi un tablou înfăţişând un pătrat negru pe fond alb. Şi, inevitabil, s-a ajuns la celebrul şi controversatul *Pătrat alb pe fond alb.* Un fel de sfârşit al picturii, mai bine zis Forma ei Zero, ca să folosesc cuvintele lui Malevici.

2

Ne amintim fără voie cât de lung a fost, până aici, drumul picturii. Şi, uneori, cât de sinuos. A părăsit grotele iniţiale şi mormintele faraonilor, s-a bucurat de lumina care scălda Elada, a străbătut uliţele încă rău cunoscute ale Evului mediu, a ieşit îngândurată, odată cu Venera lui Botticelli, pe ţărmul Renaşterii, a surâs enigmatic prin Leonardo, a iubit şi a fost iubită prin Rafael, a cunoscut fastul culorii odată cu Tiţian, a cunoscut fastul umbrei odată cu Rembrandt, a străbătut zăpezile nordului împreună cu Bruegel şi s-a răsfăţat în apartamentele lui Rubens, a ridicat ochii la cer împreună cu El Greco şi a coborât în taverne

cu Caravaggio, a tăcut lângă Velázquez şi a râs cu beţivii lui Frans Hals, a trecut din paradisul lui Dürer în infernul lui Bosch, a studiat somnul raţiunii la şcoala lui Goya şi raţiunea somnului la visătorii romantici, a semănat grâu şi l-a secerat cu Van Gogh, s-a îmbarcat dornică de aventuri cu Gauguin, a trăit fericirea lângă Renoir şi nefericirea lângă mulţi alţii, a dorit, a sperat, a suferit, a jubilat, a greşit, şi a plecat din nou la drum, visând din nou, greşind din nou, iubind din nou, rătăcind, regăsindu-şi drumul, purtându-şi singură torţa sau bucurându-se de torţa ridicată de alţii, vindecându-şi mereu rănile vechi pentru a-şi face sau pentru a suporta altele, dar, practic, niciodată renunţând. Şi acum? Aici? Tăcerea acestui pătrat alb pe fond alb? Pentru prima oară pictorul pare să declare: Am spus tot ce-am avut de spus cât am putut de bine. Nu-mi mai rămâne decât să tac pentru a depăşi această limită. Tăcerea e forma supremă de a vorbi.

3

Autoportretul în care Malevici arată ca un călugăr războinic a fost pictat la mai mult de douăzeci de ani după *Pătrat alb pe fond alb.* Din vechea aventură suprematistă n-a mai rămas decât fondul alb. Pliurile veşmintelor amintesc canelurile unei coloane ionice. În rest, totul e fidel imaginii din oglindă. Dincolo de motivele biografice care l-au silit, poate, pe pictor să se redea astfel, îmi place să văd în acest autoportret un răspuns simplu şi normal la întrebările puse de pătratul alb. Cine altul să scoată arta din impas dacă nu Artistul însuşi? La urma urmei, izgonirea obiectului din pictură n-a fost determinată de dezinteresul faţă de realitate, ci de dorinţa de a vedea mai mult decât obiectul. O demonstrează şi faptul că, treptat, obiectul îşi face acum reapariţia, încărcat de „amintiri" din aventurile trăite de pictură dincolo

de el. Şi apoi, ceea ce a început ca o declaraţie de dragoste, dacă e să credem legenda păstoriţei care a zgâriat cu un cui într-o grotă profilul umbrei iubitului ei, ar fi nefiresc să amuţească.

Când Columb a plecat în prima sa călătorie, zicea Braque, singura lui şansă era să se roage. Credința în misiunea lui era singurul său sprijin înainte de a descoperi America. În a doua călătorie spre America n-a mai fost nevoie decât să repete un lucru deja făcut: busola a înlocuit rugăciunea.

Dar drumul spre noi înşine e mai pretențios. El ne aduce aminte de Narcis? Nu, Narcis trebuie scos din cauză. El ar fi renunțat cu siguranță să-şi facă autoportretul dacă ar fi fost artist.

OCTAVIAN PALER

ISBN 973-24-1067-1
9789732410677

Table of Contents

CALOMNIATUL NARCIS 10
FLOAREA FIDELITĂŢII 16
O POVESTE DE DRAGOSTE 22
REVERII VULNERABILE 25
ÎNVINGĂTORUL 32
ÎNŢELEPT? SAU MARTIR? 41
NIMIC DESPRE BOSCH 49
TINTORETTO FURIOSUL 51
CĂLCÂIUL LUI AHILE 59
SCARA LUI PONTORMO 64
UN CRETAN ÎN SPANIA 67
CAPUL LUI GOLIAT 74
ADEVĂR ŞI TĂCERE 85
SEMNUL LUI REMBRANDT 90
ARTISTUL LA AZIL 104
DIAVOL ŞI ÎNGER 107
CURSA SPRE MOARTE 115
UN „FOST MARINAR” 119
NAPOLEON ŞI TIGRUL 122
BUNĂ ZIUA, DOMNULE COURBET 130
PUŢINĂ ISTORIE 135
REALITATEA CARE FUGE 141
VÂNĂTORUL DE CORBI 145
AVENTURA UNUI SĂLBATEC 161
CAP ŞI PAJURĂ 173
ŢIPĂTUL 184
DESTIN ŞI LEGENDĂ 188

CER ŞI PĂMÂNT 194
SIMBOLUL ANEMONELOR 197
VICTORIA ÎNVINŞILOR 202
NUCII DE PIATRĂ 206
FAŢA CALMĂ A ZBUCIUMULUI 210
PICTURA CARE MUŞCĂ 215
AUTO(MOBIL) PORTRETUL 221
LABIRINTUL FĂRĂ CENTRU 225
FORMA ZERO A PICTURII 228